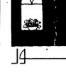
لطيفة الزيات

الأدب والوطن

تحرير: د. سيد البحراوي





إلى

لطيفة الزيات

صاحبة السبعين عاما من النضـــــال والإبداع، في خنادق اليسار والتحرر، تحية حب من كل الذين آمنوا معها بقيم الحق والخير والعدل والجمال... زهرة إليها. بعض ما غرست.

الناشران

الطبعة الأولى ١٩٩٦

٩ شارع مديرية التحرير – جاردن سيتي – القاهرة
هاتف وفاكس: ٣٥٥٣٨٢٥

٩/١٠ شارع متحف المنيل – القاهرة
هاتف: ٣٦٢٠٥١١

التوزيع
نور – دار المرأة العربية للنشر



الأدب والوطن

شارك في هذا الكتاب

إبراهيم عبد المجيد .... مصر
إلياس خوري .... لبنان
رضوى عاشور .... مصر
سعيد الكفراوي .... مصر
شيرين أبو النجا .... مصر
صالح سليمان .... مصر
فتحية العسال .... مصر
فريال جبوري غزول .... العراق
ليانة بدر .... فلسطين
محمد برّادة .... المغرب
محمد جمال باروت ..... سوريا
هالة البدري .... مصر

إبراهيم فتحي .... مصر
أمينة رشيد .... مصر
سيد البحراوي .... مصر
سامية محرز .... مصر
شعبان يوسف .... مصر
عبد الرزاق عيد .... سوريا
فيصل درّاج .... فلسطين
فخري صالح .... الأردن
مريد البرغوثي ....فلسطين
منى سعفان .... مصر
نعمات البحيري .... مصر
ياسين الشيباني .... اليمن

اعتدال عثمان .... مصر
حسن محمد حسن حماد ... مصر
سهام بيومي .... مصر
سيزا قاسم .... مصر
صبري حافظ .... مصر
عزة خليل .... مصر
فوزية مهران .... مصر
ليلى الشربيني .... مصر
محمود أمين العالم .... مصر
مي التلمساني .... مصر
هالة حسن .... مصر

الإشراف الفني والإخراج: الفنان عدلي رزق الله




لطيفة الزيات
الأدب والوطن

الأدب والوطن

نحو منظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة

د. سيد البحراوي

في كل زمان ومكان، كان موطن الإنسان موضوعا للإبداع وحافزا له في الوقت نفسه، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. غير أن مفهوم الوطن في العصر الحديث، اتخذ معنى خاصا ومختلفا عن مفهومه في الأزمان القديمة، كما أنه قد يختلف عما سيصير إليه الأمر في المستقبل، ذلك أن هذا المفهوم قد ارتبط في عصرنا بمفهومين آخرين، هما مفهوم الأمة (Nation) ومفهوم المجتمع. فقد أصبح الوطن موقعا للأمة التي تعيش في زمان بعينه ومكان بعينه وتجمعها خصائص ومصالح مشتركة، وتحكمها دولة، هذه الأمة هي التي تكوّن (وتتكون من) الجماعة البشرية التي يمكن أن نسميها مجتمعا.

ولا شك في أن الفهم الوضعي الذي يمثل المذهب الوضعي أحد تجلياته، مثلما تمثل الفلسفة الماركسية تجليا آخر له، والفلسفة البنيوية تجليا ثالثا، كان وراء بلورة هذه المفاهيم في صياغة فكرية تجسد الأوضاع التي عاشها الإنسان الأوروبي الذي أنجز ثورته البرجوازية على العالم القديم الثابت اللاهوتي المفتت في دويلات وإقطاعيات شتى.

في إطار هذه المفاهيم، كان مفهوم الأدب موضوعا لفرع معرفي اسمه التاريخ الأدبي أو لفرع آخر اسمه النقد الأدبي، سعت الوضعية لتقنينهما كعلمين مثل الفروع المعرفية الأخرى التي اندرجت بالفعل في إطار «العلوم»، ولم يكن ممكنا لهذا المفهوم «الأدب» أن يدرك في هذين الفرعين المعرفيين منعزلا عن السياق الذي ينتجه، أي المجتمع. ومن هنا، كان سؤال العلاقة بين الأدب والمجتمع السؤال الأهم في النظرية الأدبية الحديثة منذ الوضعية. وبديهي أن الماركسية قد ساهمت في طرح هذا السؤال مساهمة فاقت غيرها من الفلسفات والمذاهب، نظرا لكونها فلسفة اجتماعية في المقام الأول «هدفها فهم العالم وتغييره»، ولأنها طرحت مفهوما، أو مفاهيم، أكثر عمقا ودقة للمجتمع أو التشكيلة الاجتماعية. وأيا كان مفهوم المجتمع، وأيا كانت طبيعة العلاقة بينه وبين الأدب، فإن هذا السؤال هو بذاته سؤال العلاقة بين الأدب والسياسة، سواء بمعنى سياسة الدولة (في الوضعية) أو سياسة المجتمع بمختلف طبقاته (في الماركسية).

وفي المقابل قام الفكر البنيوي والشكلي على أساس نقيض، يعزل الأدب عن علاقاته الاجتماعية والسياسية، ويسعى إلى درسه في ذاته كظاهرة مكتملة مغلقة، بدأ هذا مع الشكليين الروس وتكامل مع البنيويين في النقد وعلم الاجتماع في خمسينات القرن وستيناته. وربما كانت مغالاة هذا التيار في هذا التوجه الأحادي راجعة -بالإضافة إلى الأصول الفلسفية للفلسفات اللاأدرية وغيرها -إلى موقف رد الفعل للموقف الأحادي الوضعي الذي اتخذه الفريق الأول، والذي نفى أي استقلال للظاهرة الأدبية، وجعلها تابعة في نشأتها وتطورها للمجتمع الذي تقلص في بعض الأحوال إلى سلطة الحزب أو توجهات الدولة (السوفيتية).

وهكذا، فإن نتيجة قرن من الصراع الذي اتخذ أبعادا سياسية في كثير من الحالات، كانت لغير صالح الأدب بمعناه العميق، كما كانت -بالتأكيد- في غير صالح فهم الأدب فهما علميا يدركه في استقلاله وفي علاقاته معا، مثل كل الظواهر الأخرى، طبيعية كانت أو إنسانية. ولعل أبرز تجليات هذا الصراع الخطر في ميدان الأدب كان الفصل الواضح بين عناصره المكونة، خاصة الثنائية الشهيرة : المضمون والشكل. واهتم كل فريق بأحد الطرفين مهملا الآخر تماما. فبدت اجتماعية الأدب في الوضعية والماركسية مرادفة لاجتماعيته، وبدا اهتمام الشكلية والبنيوية بالشكل مرادفا لنفي العلاقة مع المجتمع.

غير أننا في خضم هذا الصراع لن نعدم أن نجد من البداية لمحات مضيئة ساهم بها أفراد من كلٍّ من الاتجاهين، حاولوا فيها أن ينفوا هذه الثنائية، وأن يدركوا الأمر على نحو مخالف للتيار السائد، وكان يمكن لهذا الإدراك أن يكون أساسا، لو تم الاهتمام به بالقدر الكافي، لمنظور جديد وعميق للعلاقة بين الأدب والمجتمع (السياسة)، نعتقد أنه قد تبلور أخيرا، وإن كان قد تأخر كثيرا. من هذه اللمحات مقولة لوكاتش «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب»[1]، ومنها أيضا قول تينيانوف «إن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقات مع الأدب عبر جانبه اللفظي قبل كل شيء»[2] . وهذه اللمحة هي في الحقيقة إشارة إلى التطور الذي حدث للشكلية الروسية في مراحلها الأخيرة، وكان ميخائيل باختين، مع غيره، من المساهمين فيه، بحيث يمكن القول إن باختين يعتبر الرائد الحقيقي الذي قدم اجتهادا ملحوظا في إطار هذا المنظور الجديد.

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع، ليست علاقة تأثير وتأثر، كما قدم الماركسيون التبسيطيون،

كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية. يقول «إن الفن أيضا اجتماعي بشكل كامن. وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا. فليس هناك -إذن- عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي»[٣]، ومن ثم يطرح باختين «مساهمة في علم شعر اجتماعي»، ويسميه -وإن عرضا- علم اجتماع الشكل، تكون مهمته «فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعي الذي يوجد متحققا ومثبتا في مادة العمل الفني ... مهمتنا هي فهم شكل العبارة الشعرية كشكل اتصال جمالي خالص يتحقق في المادة اللغوية»[٤]. ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة في الشعر وفي الرواية بصفة خاصة، عبر كتابيه عن رابليه ودستوفسكي، بحساسية بالغة وذكاء نافذ.

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكوّن جهازا مفهوميا وإجرائيا متكاملا يثبت أركان هذا الإنجاز كعلم منضبط. وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بيير زيما الذي رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا عن سؤال «ما هي بالضبط العلاقة بين البنى القولية، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة»[٥].

ويحاول بيير زيما نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبي، يرتكز همّه على دراسة النص الأدبي ذاته من منظور اجتماعي، يدرك أن «مصطلح التأثير الاجتماعي على النص لا يكفي ... فالتطور الأدبي ليس متأثرا وإنما هو موسط (Mediatise) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية. ولكنه في الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة ... إن علم اجتماع النص الأدبي يجب -إذن- أن يهتم بالخاصية المميزة للكتابة كموضوع له»[٦]، «وأن يهتم بفهم السياق (الصوتي والسردي) كوقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالي»[٧]، لأن «كل تجلٍ كلامي هو بنية أيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية»[٨].

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيما منهجا يبدو أكثر وضوحا وانضباطا- من حيث الإجراءات- من دراسات باختين، خاصة في ميدان دراسة الرواية، حيث درس بروست وكافكا وموزيل في الكتاب الأول «الازدواج القيمي الروائي»، وسارتر ومورافيا وكامي في الكتاب الثاني «اللامبالاة الروائية»[٩]، وبنى منهجه انطلاقا من الوضع الاجتماعي اللغوي (Socio-Linguistique) مركزا همّه على تحليل اللهجات الاجتماعية (Sociolects) أو الجماعية: مكوناتها وكيف تلتقي في داخل النص الروائي وتعمل، واصلا إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها. وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوي هو ما يشعرنا بأن ثمة نقصا في عناصر التحليل. بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعا من الادعاء، فليس النص هو اللغة فحسب.

وإذا كان باختين وزيما يدركان البعد الأيديولوجي الاجتماعي للشكل على نحو واضح، ويكاد يكون أحاديا، فإن ألتوسير وجماعته، ماشري وإيجلتون -استفادة من مدرسة فرانكفورت[١٠]- يدركون العلاقة بين الشكل والأيديولوجيا على نحو أكثر تعقيدا. ففي الوقت الذي يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الأيديولوجيا، فإنهم يرون له قدرا من الاستقلال يؤهل للقيام بدور معادٍ للأيديولوجيا. بالنسبة إلى ألتوسير، تكون الأشكال التي يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعماري للأيديولوجيا، ومن ثم فإنها تمتلك دورا موضوعيا سياسيا في داخل العملية الاجتماعية. ويبدو هذا التمييز أكثر وضوحا في كتاب تيري إيجلتون «النقد والأيديولوجية»، حيث يوضح « ... أن الأدب يعمل على دال الأيديولوجية ومدلول التاريخ ويحولهما، فالأدب لا يفك -فقط- الرابطة بين الشكل والمعنى التي تصل دالا معينا بمدلول معين بمعنى مجرد ومحايد، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذي أحلته الأيديولوجية على التاريخ. وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التي من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الأيديولوجية»[١١].

وهذه العلاقة بين الشكل والأيديولوجية، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح «أيديولوجية الشكل»، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحا، «لأنه يدمج الجانبين السابقين، فيرى الوظيفة المعادية للأيديولوجيا من منطلق أيديولوجية الشكل نفسه. إنه يرى أن الأيديولوجية ليست شيئا يكوّن الإنتاج الرمزي أو يمنحه ولكن الحدث الجمالي بذاته أيديولوجي، وأن إنتاج الشكل الجمالي أو القصصي ينبغي أن يرى باعتباره حدثا أيديولوجيا بذاته له وظيفه استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة»[١٢]. وعلى هذا الأساس، فإن مصطلح أيديولوجية الشكل يعني عنده «الرسائل الرمزية التي تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارية مختلفة، هي نفسها تمثل آثارا أو تنبؤات لأنماط من الإنتاج»[١٣]. وانطلاقا من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبي هو مصطلح «محتوى الشكل» الذي نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التي تصلح مجالا دقيقا لعمل النقد الأدبي، ينفي الثنائية، ويمسك بالعلاقة الصحيحة بين الأدب والمجتمع.

فإذا عدنا إلى النقد العربي الحديث، وجدنا أن الصلة مع هذا المنظور الجديد لم تبدأ إلا مع السبعينات، منذ ترجمة كتاب عبد الله العروي «الأيديولوجية العربية المعاصرة» إلى العربية[١٤]، حاملا دعوته لإنجاز سوسيولوجيا الشكل الأدبي، ومع ترجمة إنجازات الشكليين الروس إلى اللغات الأوروبية ثم العربية. منذ ذلك التاريخ نستطيع أن نلمح تزايدا لوجود هذا المنظور لدى العديدين من النقاد العرب شرقا وغربا، مما يجعل السعي إلى المساهمة في بلورته والنقاش حوله بديلا من المنظورين التقليديين أمرا مشروعا يستحق أن يكون أحد الأهداف

التي دفعت إلى عقد الندوة التي يضم هذا الكتاب بحوثها ومناقشاتها.

لقد انعقدت هذه الندوة على مدى ثلاثة أيام، في مركز البحوث العربية بالقاهرة، في الفترة من ٦ إلى ٨ أكتوبر ١٩٩٥، تحت عنوان «الأدب والوطن – نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة، مهداة إلى لطيفة الزيات»، وشارك فيها عدد كبير من النقاد والدارسين والكتاب من مختلف أنحاء الوطن العربي. ودارت أعمال الندوة في تسع جلسات، بالإضافة إلى جلستي الافتتاح والختام، توزعت عبر أربعة محاور، الأول منها نظري دار حول قضية العلاقة بين الكتابة والسياسة، وتناول الثاني أعمال لطيفة الزيات الإبداعية والنقدية، ولحق به الثالث الذي اعتمد على شهادات للمبدعين المعاصرين عن رؤيتهم للطيفة الزيات وعلاقتهم بها، أما الرابع فقد تناول قضية الوطن في الإبداع المعاصر في مصر.

وكما حاول منسق الندوة أن يظهر في الجلسة الافتتاحية، فإن هذه المحاور لم تكن منفصلة، ففي اللحظة التي نعيش فيها سعيا دءوبا من مختلف الأطراف المهيمنة، سواء في الداخل أو في الخارج، على المستويات السياسية والثقافية، لتهميش مفهوم الوطن، خاصة في المناطق الضعيفة من العالم، ولنفي العلاقة بين الكتابة الأدبية والدور السياسي بالمعنى العميق للفعل السياسي، نحتاج إلى إعادة طرح القضية المهمشة، وإعادة مناقشتها، في ضوء ما يحدث حولنا نقديا وسياسيا، كي نختبر مدى صحتها ومدى صلابتها وحقها في الحياة.

ولأن لطيفة الزيات التي تجاوزت السبعين من عمرها، قد قدمت -خلال أكثر من نصف قرن من الزمان- نموذجا جادا بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق، على المستوى الإنساني والسياسي والإبداعي والنقدي والجامعي، ووعت الشروط الضرورية لهذا النضال في كل مجال من هذه المجالات، لخصوصية كل مجال، وللصلات المشتركة فيما بينها جميعا، ولأنها قدمت في إبداعها، الأدبي والنقدي، معاناة هذه الشروط القاسية للمرأة المناضلة التي تعيش الحياة حولها بنفاذ بصيرة، وحس راقٍ، فإن خصوصيتها هذه، تلتقي مع الهمّ العام الذي يعيشه المثقفون الوطنيون العرب في اللحظة الراهنة، لتصبح لطيفة الزيات هي الموضوع الذي يتماهى مع قضيتهم الراهنة، ويصبح بحثها طريقا ضروريا لفهم الأزمة وطرح السؤال، وربما الوصول إلى بدايات الإجابات الجديدة، خاصة إذا امتد الفهم ليشمل اللحظة الراهنة في إبداعنا.

وبرغم أن منظمي الندوة لم يطلبوا من معدي الأبحاث أن يكتبوا في موضوعات بعينها، واكتفوا بطرح المحاور العامة في الدعوة، فإن نوعا من الاكتمال والتكامل قد تحقق فيما بين دراسات بعض المحاور، وإن نقصت بعض الدراسات في محاور أخرى، فغابت الدراسات الخاصة بدور لطيفة الزيات في الحياة السياسية/ الثقافية، كما كان دورها النقدي في حاجة إلى مزيد من الدراسات، والأمر نفسه بشأن دورها كامرأة وكجامعية.

وبرغم أن المحور النظري الخاص بالعلاقة بين الكتابة والسياسة قد أثار مناقشة مهمة من قبل شاعرين كبيرين هما مُريد البرغوثي ومحمد عفيفي مطر، حول الاقتصار على الترجمة ونقل المفاهيم، كما هو سائد في مجلاتنا النقدية المعاصرة في العالم العربي، دون توظيف لخدمة الأدب العربي ونقده، برغم ذلك، ومع خطورة المناقشة، فقد حقق المحور قدرا ملحوظا من التوازن، بين تقديم التراث النظري الذي عالج القضية، وبلورة موقف نقدي عربي واضح منها، أعتقد أنه هو الموقف الذي انطلقت منه معظم الأبحاث التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات.

لقد قدمت في المحور النظري ستة أبحاث، عرض واحد منها للملامح العامة للنظرة الماركسية (فريدة النقاش)، وقدم اثنان منها الكيفية التي طرحت بها القضية، خاصة فيما يتصل بالتطورات المؤثرة للنظرية النقدية الماركسية، لدى مدرسة فرانكفورت (حسن حماد) ولدى ألتوسير وجماعته، ماشري وإيجلتون (فخري صالح). وعلى نحو آخر طرح (محمد برّادة) هذه الجدلية المعاقة بين الأدبي والسياسي، عبر التراث الحديث والمعاصر، ليصل إلى تحديد الملامح الأساسية للإشكالية، وهو ما وصل إليه كل من مريد البرغوثي وفيصل درّاج في بحثيهما، دون أن يخوضا في تفصيلات العروض والمناقشات التراثية في الموضوع.

لقد بلور هذا المحور، باتساق، ودون اتفاق مسبق، مع الجلسة الافتتاحية منظورا متميزا للعلاقة بين الكتابة الأدبية والسياسية، وهو منظور أشارت إليه كثيرا لطيفة الزيات، يرى أن الكتابة هي بالضرورة ممارسة لفعل سياسي بالمعنى العميق، وأن هذه الممارسة السياسية لابد لها من شروط خاصة تميزها عن غيرها من الممارسات السياسية في مجالات الحياة الأخرى، هذه الشروط هي شروط التشكيل الجميل، القادر على أن يحمل الدلالة الاجتماعية للحظته التاريخية بجماليته ذاتها، دون أن يستعير أدوات غيره من المجالات المعرفية أو السياسية أو الحياتية. وفي هذا المنظور الإبداعي /النقدي تواصل عميق ومثرٍ لإسهامات الحركة النقدية العالمية التي سبق أن رصدناها، وهو تواصل منطلق -دون شك- من وعي حاد بالأزمة الراهنة للنقد العربي وللثقافة العربية التي تعيش حالة من التبعية والركود، ولذلك فهو تواصل نقدي، يعي الأصول العميقة لهذه التطورات، ولا يستسلم لها، ويحاول أن يختار منها ما يعين على الخروج من الأزمة، عبر تكوين نسق جديد، لا يهتم بمضمون الأعمال الأدبية ويعتبرها معيارا للحكم والتقييم، ولا يقع أسير نظرة الألعاب الشكلية المنافية لماهية الأدب ووظيفته.

كان نصيب الدراسات التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات

أكثر عددا وتنوعا، فقد حظي مجمل إبداعها بخمس عشرة دراسة (زاوج بعضها بين الشهادة والدراسة)، بالإضافة إلى شهادات المبدعين (إبراهيم عبد المجيد/فوزية مهران/ليلى الشربيني/سعيد الكفراوي/منى سعفان/نعمات البحيري/هالة البدري/أمينة رشيد). وقد انقسمت الدراسات إلى نوعين: الأول يقدم رؤية عامة شاملة لسيرة إبداع لطيفة الزيات (رضوى عاشور/إلياس خوري/ إبراهيم فتحي/اعتدال عثمان/سامية محرز/فوزية مهران)، والثاني يتناول نصا بعينه. فكان من حظ «الرجل الذي عرف تهمته» دراستان (فريال غزول/صالح سليمان)، وحظيت «الباب المفتوح» بدراسة (عبد الرزاق عيد) و«صاحب البيت» بدراسة (جمال باروت) و«أوراق شخصية» بدراسات (محمود أمين العالم/محمد برّادة/ياسين الشيباني/سهام بيومي)، وقصة «على ضوء الشموع» (أمينة رشيد) وقصة «بدايات» (هالة حسن). أما كتابها النقدي عن «نجيب محفوظ- الصورة والمثال» فقد حظي بدراسة (سيزا قاسم).

ولأن المجال لا يتسع هنا لعرض إنجاز كلٍ من هذه الدراسات التي يجدها القارئ بين دفتي هذا الكتاب، فإننا سنكتفي بإيجاز الإسهامات العامة التي أضافتها للوعي بأدب لطيفة الزيات وموقعه في الإبداع العربي المعاصر. فمن خلال تحليلات فنية معمقة سواء لعمل بعينه أو لمجمل أعمال الكاتبة، نجحت معظم الدراسات في تقديم رؤى عميقة ومستبصرة بعملية الإبداع وقيمة الكتابة، سواء لدى المبدعة أو في الحياة الثقافية العربية المعاصرة.

لقد رأى الدارسون والمبدعون لطيفة الزيات رائدة حقيقية في مجال إثبات دور المرأة العربية الحديثة لوجودها الحقيقي والمتميز في مجال الإبداع الأدبي. فبعد ريادتها لنضال المرأة السياسي في أمانة اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، قدمت لطيفة الزيات ريادتها الفنية في عملها المتميز «الباب المفتوح» سنة ١٩٦٠، لا باعتباره كتاب امرأة عن معاناة امرأة في مجتمع يمور بالصراع بين المحافظة والتمرد، بين الاحتلال والاستقلال، وكفى، بل باعتباره إنجازا في مفهوم الكتابة يتجاوز الوضع الراهن آنذاك، ويمزج بين الذاتية والموضوعية، الشخصية والتاريخية، الانفصالية والوثائقية، في جملة جديدة تنطلق من معاناة الذات، لتحمل «المعادل الموضوعي» لمعاناة الجميع.

ورغم بروز «الذاتي» في أعمال لطيفة التالية «الشيخوخة» و«أوراق شخصية»، وحتى «الرجل الذي عرف تهمته» و«صاحب البيت» (حسب رضوى عاشور) (ويمكنني أن أضيف مسرحية «بيع وشرا»)، فإن الذات عند لطيفة الزيات ليست في أي من هذه الأعمال هي الذات الفردية المنغلقة على نفسها، بل هي ذات حقيقية مكتملة (وإن بدت صراعية أحيانا)، تعي وضعها في العالم، وتعرف أن حريتها مرهونة بحرية الآخرين، ولذلك فإن نضالها من أجل ذاتها لا يمكن أن يتم إلا بالالتقاء معهم صراعا وتلاحما. ومن هنا، فإن وحدة الذات عند لطيفة الزيات، ليست وحدة «وجودية»، بل هي وحدة الإنسان الواعي بشروط وجوده، وبأن وحدته لا تعني عزلته (مع ما في ذلك من معاناة أليمة، خاصة إذا حدثت في السجن)، كما أنها لا تتنافى واندماجه في الآخرين، وإن كان لا يجوز أبدا التخلي عنها لصالح الآخرين، أي آخرين (صاحب البيت).

تنطلق لطيفة الزيات في كتابتها (حسب إلياس خوري) من حالة إثبات الوجود، والرغبة في الحرية، وليس من الرغبة في الكتابة. فالكتابة حالة من حالات الوجود والحرية. من هنا فإن صراع الكاتبة الحقيقي هو في مدى نجاحها في أن تقول نفسها تماما، وبجرأة تامة، دون أن تجور على المواضعات الفنية التي تعرفها جيدا كناقدة ومثقفة. من هنا فقد دار في الندوة حوار حاد حول التصنيف النوعي لكتابة لطيفة الزيات - هل تقدم كتابة مستقرة في إطار الأنواع الأدبية المألوفة: رواية، قصة قصيرة، مسرحية، سيرة ذاتية، أم أنها تنطلق من رغبة في البوح، وتجسيد «اختياري» لتجربة ذاتية ثرية وخصبة لا تخضع للقيود والمواصفات الخارجية؟ ومن الواضح أن لطيفة الزيات قد نجحت في تحقيق هذا التوازن، بين صخب التجربة الموارة في الحياة، وضرورات الفن، فهي تعرف أن الحرية هي الوعي بالضرورة وتجاوزها.

ومن الطريف أن تكتشف سيزا قاسم في نقد لطيفة الزيات ملامح مشتركة كثيرة مع تلك التي اكتشفها الدارسون في أدبها: الربط بين الذات والموضوع، البحث عن رؤية للعالم، الإخلاص لخصوصية العمل الفني، السعي إلى امتلاك الأدوات المناسبة لاكتشاف هذه الخصوصية، مهما تنوعت مصادر هذه الأدوات - فقد كان الهمّ الإبداعي حريصا على أن يقترب من النصوص لا من الأفكار والنظريات.

لقد كانت لطيفة الزيات بحياتها وإبداعها ابنة مخلصة لجيل رائد من أجيال حركة التحرر الوطني العربية، بإنجازاتها وإخفاقاتها. وكانت هذه الريادة سندا قويا للأجيال التالية من المبدعات اللائي قدمن شهاداتهن في الندوة، وللمبدعين الذين عبروا عن تقدير وحب خالص للكاتبة وكتابتها. غير أن الأبحاث الخاصة بالمحور الثالث «الوطن في الأدب المعاصر» كشفت أن امتداد تأثير هذه المرحلة قد توقف قبل شعراء السبعينات (وليس قصاصيها) ومن جاء بعدهم من الجيل الراهن. ففيما عدا بهاء طاهر (وجيله دون شك) الذي يحتفي في روايته الأخيرة (الحب في المنفى) بالوطن وهمومه، بوعي جاد ونافذ بأزمته، مثلما أوضحت دراسة شيرين أبو النجا، نجد أن دراستي شعبان يوسف ومي التلمساني تظهران بوضوح أن الإبداع المعاصر،

في معظمه، قد قلّ اهتمامه بالوطن والسياسة، وانحصر لأسباب تتعلق بالمعيش المهزوم والمتفتت في هموم الذات المتشيئة البعيدة عن القدرة على رؤية الآخرين والتلاحم معهم.

وفي تقديري أن أبحاث هذا المحور كانت شديدة الأهمية، لأنها قادت الندوة إلى منتهاها الضروري: المقارنة بين ما كان وما هو كائن وما ينبغي أن يكون، والشروط الموضوعية التي ينبغي أن تتوفر لتحقيق ما ينبغي أن يكون، ودور المبدعين والنقاد والمثقفين عامة في إهدار هذه الشروط أو في العمل على تحقيقها. من هنا كانت أهمية هذه الندوة التي استطاعت، عبر رحلة طويلة من التنظير والتطبيق، وعبر ثلاثة أيام من الحوار (الاستثنائي) في زمننا، أن تعيد وضع اليد على الجرح السري الذي فجره حديث محمد برّادة في جلسة الختام، وجعل جميع المشاركين يخرجون من الندوة، وقد بللت أعينهم الدموع، دموع الجروح السرية العميقة التي نخونها كثيرا، لكنها في الحقيقة تفرض نفسها علينا حينما نتجاوز ذواتنا، ونلتقي في حميمية، وحول القيم التي أظن أنها ما تزال صحيحة وقوية الجذور بدواخلنا، مهما كانت قسوة القهر والتراجع.

وفي ختام هذا التقديم لا يسعني سوى تقديم الشكر لمن ساهم في تنظيم الندوة وإصدار هذا الكتاب، للطيفة الزيات التي لولا إبداعها ووجودها لما كان ممكنا إنجاز هذا العمل، ولجميع المشاركين بأبحاثهم، ولمركز البحوث العربية ومديره الأستاذ حلمي شعراوي، والعاملين به الأستاذ يسري مصطفى والسيدة سعاد شحاتة والسيدة عزة خليل التي عاونت في التنظيم ثم قامت بتقديم المناقشات التي دارت في الندوة والملحقة بهذا الكتاب.

الشكر الوفير أيضا لنور – دار المرأة العربية التي ساهمت في تمويل الندوة مع بعض السيدات العربيات، وقامت على طبع هذا الكتاب.

وأخيرا نود أن نشير إلى ملحوظتين:

الأولى، أن بعض مساهمات المشاركين التي قدمت شفاهيا لم تصلنا حتى اللحظة الأخيرة مكتوبة، فلم نستطع إدراجها في الكتاب. وفي المقابل رأينا أن هناك بعض الكتابات عن لطيفة الزيات لها من الأهمية ما يجعلها تستحق التضمين في الكتاب، برغم أنه قد سبق نشرها، ومنها مقالتا الأستاذ محمود أمين العالم والدكتور محمد برّادة عن «حملة تفتيش»، وشهادتا أمينة رشيد وليانة بدر عن لطيفة الزيات.

والثانية، هي أن رؤية الفنان المبدع عدلي رزق الله لإخراج الكتاب فنيًا قد استدعت البدء بالجوانب ذات الطابع الشخصي، سواء شهادة لطيفة الزيات أو حياتها وآدابها، أو بالشهادات التي قدمها المبدعون عنها. وبعد ذلك جاء ترتيب الأبواب حسب الموضوعات، فبدأنا بالمحور النظري وأعقبناه بالدراسات الخاصة بالأدب المعاصر في مصر، ثم أخيرا، الدراسات الخاصة بأدب لطيفة الزيات، سواء كانت مداخل عامة، أو دراسات لأعمال بعينها. وفي النهاية جاءت المناقشات.

نتمنى أن يضيف هذا الكتاب إلى المكتبة العربية والنقد العربي ما يعين على مواجهة الحاضر وفتح آفاق المستقبل.

الهوامش

(١) جورج لوكاتش: الروح والأشكال، نقلا عن تيري إيجلتون: التاريخ والشكل، ترجمة منى أنيس، مجلة خطوة غير الدورية، العدد السادس، سبتمبر ١٩٨٤، ص٥٩.

(٢) Tynianov, De L'evolution litteraire, in"Théorie de la littérature. Textes Des formalistes Russes". ed. T. Todorov, Seuil, paris

(٣) باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ص٣٨.

(٤) نفسه، ص٣٩. وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل، ص٥١ من الترجمة، وص٢١٤ من الأصل الفرنسي في كتاب: Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique Editions du Seuil, Paris 1981...

(٥) Pierre, V. Zima, L'Ambivalence Romanesque, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, paris.1980 p. 46p.

(٦) Ibid, p.40-41

(٧) Ibid, p.11

(٨) Ibid, p.47

(٩) Pierre Zima, L'indifférence Romanesque; Sartre, Moravia, Camus; Le Sycomore, paris., 1982 ولزيما تحليلات شبيهة في كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان: Manual de sociocritique الذي ترجمته عايدة لطفي وراجعته أمينة رشيد وسيد البحراوي بعنوان «النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي»، وصدر عن دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩١.

(١٠) عن وجهة نظر مدرسة فرانكفورت، خاصة أدورنو في دور الشكل في الأيديولوجيا القريب جدا، وإن كان غامضا – من وجهة نظر إيجلتون، راجع: Fredric Jameson: Marxism and form, princeton University press,princeton, New York, 1971, p.10, 15-16, p.34-35.

(١١) Bennett, Ibid, p.129. ، وراجع أيضا إيجلتون: التاريخ والشكل، مرجع سابق، ص٦١.

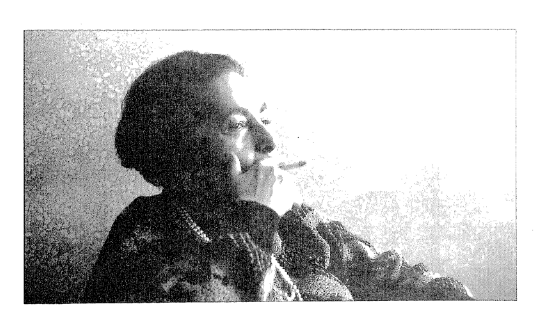
(١٢) Fredric Jameson: The political unconsiousness,Cornell University press, U.S.A.1981, p77.

(١٣) Ibid., p.76 .

(١٤) راجع الطبعة الفرنسية للكتاب الصادرة عن دار ماسبيرو بباريس، ١٩٦٧، ص٢٠٨. وقد صدرت ترجمة عربية قام بها محمد عيتاني عن دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠.







الكاتب والحرية*

لطيفة الزيات

أتوقف لأحدد مفهومي النظري للحرية، حريتي. يبدو لي من الغريب أني لم أحاول أن أعرّف هذا المفهوم نظريا من قبل. هل أغنتني الممارسة عن التنظير، وأنا أعيش حريتي كثيرا، وافتقاد حريتي كثيرا، وقد كان لي ولا شك من زمن طويل مفهومي للحرية الذي صدرت عنه في حياتي ووجّه مواقفي وأفعالي، وانعكس في أعمالي الإبداعية، وإن لم أبلوره نظريا في كلمات. ويبقى السؤال عن ماهية الحرية الشخصية قائما.

يربط الوجوديون بين الفعل الإنساني والحرية. والفرد يكون حرا فحسب عندما يفعل، ما ظلّ محتضنا فعله الوجودي الحر في اعتداد، ممارسا للحرية في أن يفعل من جديد، وأن يكون حرا من جديد مع كل فعل حر جديد. ويبقى الفرد بالنسبة للوجوديين هو مصدر القيمة الوحيد لفعله، أيا كانت نوعية هذا الفعل، والإطار المرجعي الذي يتم من خلاله تقييم هذا الفعل، بل يستمد هذا الفعل أهميته من حيث يعارض المصادر الأخلاقية والأطر الأخلاقية السائدة، ومن حيث يعلي إرادة الفرد من حيث هو فرد شديد التميز، في انفصام عما هو سائد في المجتمع الذي يعيش فيه.

ولا يهم في شيء أن يرتبط الفعل الوجودي بالفعل، في إطار يبني الشخصية، ولا أن يرتبط الفعل بالفعل في سياق مجتمعي هادف، فمفهوم الشخصية عند الوجوديين مفهوم مزيف لخدمة أغراض الطبقة السائدة، ولا وجود له في الواقع. ومفهوم الشخصية سجن يملى على الفرد بهدف تكريس الأوضاع السائدة في مجتمع من المجتمعات. والمهم أن يصدر الإنسان عن فعل حر بمكتمل إرادته الحرة، سواء أكان هذا الفعل هادفا أم لم يكن. ولأن الإنسان ليس مسجونا، وفقا للوجوديين، في إسار شخصية تحددها النشأة والتفاعل مع الواقع، ويشوبها ما هو سلبي، ويميزها ما هو إيجابي، فهو يستطيع أن يعاود الفعل دائما في حرية، وأن يمارس حريته من جديد مع كل فعل حر.

والمفهوم الوجودي يصلح مدخلا لتعريف مفهومي للحرية، وإن اختلفت مع النتائج المترتبة وجوديا على هذا المدخل. والفعل والحرية الفردية صنوان لا ينفصلان حقا، ولكن في سياق آخر غير السياق الذي يدرجهما فيه الوجوديون. أنا حين أفعل لا أفعل في فراغ، ولا أصدر عن فراغ، أنا أفعل في واقع اجتماعي تاريخي، محكوم بجدلية الوحدة والصراع، بين ثنائية الضرورة من جانب، والحرية من جانب آخر. وهذا الواقع الاجتماعي الذي أفعل في ظله محكوم بآلاف الضروريات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد، وما إلى ذلك من ضرورات. وهذا الواقع الاجتماعي التاريخي، يمكن أن يسلبني القدرة على الفعل الحر، بالوعد والوعيد، بالسجن والتشريد، بالحرمان من العمل وبالتالي من لقمة الخبز الضرورية لعيشي، وما إلى ذلك من آلاف الوسائل المحسوسة وغير المحسوسة التي قد تؤثر في فعلي الحر، وتحد قدرتي، وتقمع فعلي. وهذا الواقع الذي يتأتى أن أتفاعل معه وأنا أفعل، أيًا كان فعلي، يشكل جانبا من ضرورياتي الملزمة، ولا يخدم في كل الأحوال حريتي. وواقعي الاجتماعي التاريخي هذا محكوم، بقدر ما أنا محكومة، بالجدلية الثنائية القائمة على الوحدة والصراع بين الضرورة والحرية. وأنا أجد نفسي في واقع ليس من صنعي واختياري، وإن ملكت أيضا مع غيري من الناس السعي إلى القضاء على ضروراته، ضرورة بعد ضرورة، وما هو ضرورة اليوم يصبح حرية غدا بفضل الفعل الهادف للبشر. ولا يكتسب فعلٌ المعنى إلا من خلال هذا التفاعل الذاتي/الموضوعي الدائب بيني وبين واقعي، وإلا من خلال تراكم هذا الفعل في اتجاه تغيير الواقع الموضوعي بهدف توفير شروط موضوعية أفضل لفعلي وبالتالي لحريتي. ومن ثم فحريتي هي جزئيا جدل ذاتي/موضوعي دائب بيني وبين واقعي التاريخي الاجتماعي، وهو جدل لا يخمد أبدا، إذ تتبقى دائما ضرورة تتأتى مجاوزتها لممارسة أكبر وأشد فاعلية لحريتي. ويبقى الجدل حيًا بين الضرورة والحرية في

الواقع الموضوعي، وما من مخلوق يفلت من هذا الجدل، وما من مخلوق حر على إطلاق الحرية، إلا إذا أُصيب بالجنون فانفصم انفصاما كليا عن واقعه.

ويعقد هذا الجدل الذاتي/الموضوعي جدل ذاتي/ذاتي بمجرد أن نقر بمفهوم الشخصية، ليس بوصفها شخصية استاتيكية جامدة، بل بوصفها شخصية قابلة للنمو وللتغيير والتطور إلى الأفضل، شخصية نعيد صياغتها مع كل حر يصدر عنا كما نعيد صياغة الواقع من حولنا. وأنا صاحبة هذه الشخصية المعينة، لست حرة على إطلاق الحرية، أنا بدوري محكومة بالوحدة والصراع بين ثنائية الضرورة والحرية. ضرورتي في غالب الأحيان موروثة بحكم تربية النشأة، وحريتي مكتسبة في وجه هذه الضرورة ورغما عنها. تربيتي الأولى القامعة، وما من أحد منا إلا وتربيته مقموعة وقامعة للتوائم مع الأسرة والأب، والطبقة والبنيان الطبقي، والمعلم والحاكم، وما إلى ذلك، تحكمني كما تحكم كل الناس، آلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والثقافية والحضارية والدينية والسلوكية للثقافة السائدة والمتمثلة في ضرورة الخضوع المرة بعد المرة بغية التوائم مع مجتمع قاهر.

وتتضاعف ضروراتي بدل المرة مرات معيقة لإمكانية الفعل الحر، نتيجة لوضعيتي كامرأة في ظل مجتمع طبقي رجولي. والتربية التي تتلقاها الأنثى في ظل هذا المجتمع تتلخص في إلغاء الذات لصالح الآخر الذي هو الرجل، وإفناء هذه الذات في الآخر، بحيث يغيب صوت الأنثى الخاص، وإرادتها الحرة، وفعلها الإيجابي، ويغيب باختصار كيانها الحر المفترض أن يقف في ندية مع كيان الرجل. أمي، الأنثى المقهورة، قهرتني لكي أتوائم مع مجتمع قاهر لا يتقبل سوى امرأة مقهورة. علمتني أمي ألا أفعل، وألا أقول، ولا أصرخ، وصادرت كل مرة صوتي قبل أن يرتفع. باركت سلبيتي، وأدرجت إيجابيتي في نوع من العدوانية، علمتني كيف أبتسم، وكيف أنحني، وحاصرت كل مرة غضبي بوصفه فعلا منكرا. وروضتني أمي وقلمت أظافري، وعلمتني أن الحب عطية بلا مقابل، وأن للعطاء طريقا واحدا. علمتني أمي كيف ألغي ذاتي في المحبوب لكي أكون، أو بالأحرى لكيلا أكون. وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتي. واقتضاني التحرر من تربيتي المقموعة عمرا، أقع بلا وعي في الموروث، وأعاود وقفتي بالوعي بالمكتسب.

واندرجت حياتي في ظل هذا المفهوم بوصفها صراعا بين طرفي الثنائية: الضرورة والحرية، صراع ذاتي/ذاتي ضد موروثات الشخصية، وصراع ذاتي/موضوعي ضد ضرورات الواقع الموضوعي. ولكنها لم تندرج أبدا في خط صاعد، لقد جبنت كثيرا عن خوض الصراع، واستسلمت كثيرا لموروثي كأنما هو قدري، وصنعت بيدي كل مرة سجني، وعرف مساري إلى الحرية الانحناءات، يتناوبني الإقدام والإحجام، الرغبة العارمة في احتضان الحياة والعزوف عنها، الفعل الحر وانعدام الفعل الحر.

وقد سجنت مرتين في العهد الملكي سنة ١٩٤٩، ووجهت إليّ تهمة محاولة قلب نظام الحكم، ومرة عام ١٩٨١، ووجهت إليّ تهمة التخابر مع دولة أجنبية، وعرفت قسوة السجن المرة الأولى في زنزانة انفرادية، وقسوة التهمة الجائرة في المرة الثانية في ظل تهمة جائرة ومخزية. غير أني أعرف الآن، بعد خبرتي الطويلة بالحياة، أن سجن الذات للذات هو أقسى أنواع السجن. وقد تعرضت لما يتعرض له كل مشتغل بالسياسة من عقوبات محسوسة وغير محسوسة، وتبعثر لفترة كياني وأنا أكتشف أن بيتي وبيت أخي محمد عبد السلام الزيات قد أُخضعا لوسائل الرقابة والتصنت بالصوت والصورة، لمدة امتدت ثلاث سنوات، غير أني أعرف الآن أن لحظة تصالح في حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التي أنزلتها السلطة بي، وأني كنت، وكنت فحسب، حين فعلت في حرية لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي.

وقد كانت الكتابة بالنسبة لي، على تعدد مقاصدها، فعلا من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائلي لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي، وإن تعددت في ظل الإطار ذاته أوجه الحرية التي مارستها عن طريق الكتابة.

وقد عنت كتاباتي السياسية التي تم بعضها في إطار عملي بوصفي رئيسة للجنة الدفاع عن الثقافة

القومية، طرحا لترددي وراء ظهري، واكتشافا على الورق، وفي مواجهة الذات ، لموقفي من الأحداث، وتحديدا أدق وأعمق لهذا الموقف الذي اكتسب البلورة من خلال الكلمات. كما عنت هذه الكتابات السياسية إشهارا لهذا الموقف الذي يتعارض عادة والموقف السائد. وبمدى ما يتطلبه هذا الموقف من مجاوزة للمخاوف وللنتائج التي قد تترتب عليه، بمدى ما أمارس حريتي. وأنا إذ أحدد موقفي وأشهره المرة بعد المرة أتلقى التعريف، وتتبين ملامح هويتي، وأمارس الحرية وأنا أتصور أن وجودي يتوكد جسما صلبا، خارج حدود ذاتي الضيقة.

وفي كتاباتي النقدية يختلف الأمر، فبحكم المنهج التحليلي الذي انفرد بي لفترة، ولم يعد، ألغي ذاتيتي وأخضع نفسي مكتملة لمنطق العمل الأدبي، أيًا كان منطقه مخالفا لمنطقي، وأعمل عقلي دون بقية حواسي تحت مظلة الآخر، كما في لعبة الشطرنج. ويشكل هذا في المدى الطويل عناء كبيرا. وبعد عدة مقالات متتالية عن نجيب محفوظ، عن الفترة ما بين «اللص والكلاب» و«ميرامار»، توقفت متمردة عند «ثرثرة فوق النيل»، وأنا أتمنى أن أغرق العوامة بمن فيها. كنت قد أخضعت نفسي طويلا لمنطلقات نجيب محفوظ المعادية لمنطلقاتي، وغرقت طويلا في عالمه الصوفي المبني على وحدة الوجود، واستخدمت طويلا مفرداته النائية عن مفرداتي. وحين جمعت إلى جانب تحليل النص مناهج أخرى في بحثي عن «صورة المرأة في القصص والروايات العربية»، تحررت، وصوتي يظهر جنبا إلى جنب مع صوت الآخر، ومنطقي جنبا إلى جنب مع منطقه.

وعلى كل، فعملي في مجال النقد الأدبي كان في كل الحالات حرية، من حيث هو توكيد لذاتي ولقدراتي، ومن حيث كان وصلا واتصالا بالآخر والآخرين، ومن حيث حاولت أن أوصل متعتي بالعمل الفني إلى الآخرين. وتبقى متعة الوصل والاتصال، متعة ضرورية لممارسة حريتي في كل ما أكتب، وإن اختلف هدف ما أكتب، وأكون حرة فحسب حين أصل وأتصل، وترتبط المتعة ذاتها بعملية التدريس التي مازلت أقوم بها.

وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة، لا يوازيها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري. وهو شرط لم يتوفر في الفترة الأخيرة. ففي الإبداع والعمل الجماهيري، دون بقية النشاطات، ينشغل الإنسان بكليته مجتمعة، بكل قدراته الإنسانية، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان. وفي كل من المجالين يُعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه، ويمارس أسمى أنواع حريته. وقد يتحفظ القارئ على مساواتي للعمل الجماهيري بالإبداع في هذا المجال، ويتوجب عليّ أن أشرح أني بنت مد ثوري هائل في النصف الثاني من الأربعينات كاد يقتلع النظام من أساسه، لولا مجيء حركة الضباط في ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وأني شخصيا ساهمت في هذا المد الثوري مساهمة فعالة، من حيث كنت، وأنا طالبة، واحدة من بين ثلاثة أمناء للجنة الوطنية للطلبة والعمال التي قادت كفاح الشعب المصري سنة ١٩٤٦. وفي الشارع كنت بكلية الإنسان مجتمعة، بقدراتي العقلية والوجدانية والحسية معا. في الشارع كنت، كنا، نعيد إنتاج مجتمعنا، كنت النحن التي هي الأنا، نصنع الغد، نتحسسه وهو يتشكل وهو يتخلق، وننتشي هذه النشوة التي لا توازيها إلا نشوة الإبداع، ونحن نمارس الحرية كما ينبغي أن تمارس.

وفي كل عمل إبداعي صدر عني كنت أعيش بوعي حريتي وأنا أكتبه، وأبلور بلا وعي مفهومي للحرية في طياته. وفي «الباب المفتوح» (١٩٦٠) يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطا عضويا، ومسار الأنا بمسار النحن، إيجابا وسلبا، حرية وفقدانا للحرية، ويندرج الاثنان في كل مقبول ومفهوم في خط صاعد من البداية إلى النهاية، برغم كل المنحنيات، وفي تطور اجتماعي تاريخي سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد. وفي هذه الرواية أرسيت ثلاثة مستويات للمعنى، يعرض المستوى الأول لمسار الشخصية، وهي هنا أنثى تنتمي للطبقة الوسطى، مرورا من المراهقة إلى النضوج في الفترة من ٤٦ إلى ١٩٥٦، ويعرض المستوى الثاني لمسار الوطن في الفترة ذاتها، واستقلالها عن الاستعمار يتأكد بعد عدوان ١٩٥٦، بينما يعرض المستوى الثالث لبعض قيم وسلوكيات الطبقة الوسطى التي تتأتى مجاوزتها حتى تتحقق الحرية الحقة لكل من الشخصية والوطن. وتندرج المستويات الثلاثة بحيث تصبح في الرواية وحدة لا تتجزأ.

وتطرح «الباب المفتوح» العلاقة الجدلية بين الفرد من ناحية وحرية مجتمعه من ناحية أخرى، والشروط الضرورية لتحقق الحرية على المستويين، وتذهب إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقا، ولا يجد حريته بالتالي، إلا إذا فقدها بداية في كلّ أكبر وأهم منه، وهو -في هذا الإطار الروائي- النضال من أجل تحرر الفرد، وتحرر الوطن من بقايا الاستعمار. والفرد في هذه الرواية في تصالح نسبي مع مجتمعه، وحريته تتمشى مع حرية وطنه ولا تتعارض مع هذه الحرية، ونهاية الرواية تبدو بوصفها بداية للوطن وللشخصية، والأشياء تسير على ما ينبغي أن تسير عليه متطورة إلى الأفضل. وهذا التصالح النسبي مع الواقع يضفي على الرواية الشكل الذي ينمو بطريقة عضوية وطبيعية من بداية إلى وسط إلى نهاية، والذي يتكون من تراكم لحظات درامية مكثفة ذات دلالة. وقد شئت التجديد في هذه الرواية، وجددت من حيث استبدلت بالوصف الذي كان سائدا في الرواية المصرية في ذلك الحين السرد الدرامي، ولكن التجديد بقي في إطار التصالح النسبي، واندرج في يسر، في إطار ينمو بمنطقية من بداية إلى وسط إلى نهاية.

ويضيق الهامش والأشياء تتهاوى بداية من ١٩٦٧: وتتعدد أوجه الحقيقة وتتعقد، ولا تلقى الأسئلة إجابة، ولا يعد التصالح مع الواقع الاجتماعي ممكنا، ولا حتى مجرد رصد حركة تطوره. وتدق مفهومات الحرية وترق مع «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦)، وتقتصر على جدل الذات مع الذات لتحقيق الحرية، وجدل الذات مع الآخر، خاصة في علاقة حميمية. ويتعقد الشكل بمدى ما تعقدت الرؤية، ويصبح لونا أحاديا من السرد أعجز من أن يمسك بحقيقة جزئية، أما الحقائق الكلية فلا مجال لها في مجموعة «الشيخوخة».

وتنشغل هذه المجموعة بصراع الذات ضد الذات لتحقيق الحرية، وصراع الوعي الحق ضد الوعي الزائف، وصراع المكتسب في حرية الموروث عن طريق التربية، وتصبح جبهة القيم والسلوكيات هي الجبهة التي يرصدها العمل القصصي. وفي هذه المجموعة تصور معركة الإنسان من أجل الحرية بوصفها معركة تستطيل ما استطال عمره. وهو يسقط عنه المزيد من حبائل الترويض والتربية، ويجاوز دائما وأبدا المزيد مما قدر له طبقيا ومجتمعيا، إلى ما يقدره هو لذاته، والحرية الفردية لا تكون أبدا حرية مبذولة ولا حرية نهائية. كما تعرض المجموعة لجدلية العلاقة بين حرية الفرد وحرية الآخر، خاصة في علاقات الحب والزوجية والأمومة، حيث تميل هذه العلاقات في بعض الأحيان إلى مصادرة ذاتية الآخر، وبالتالي حريته، لحساب الذات، وتنتهي عادة بفقد الطرفين لحريتهما الحقة، والجاني مجني عليه والمجني عليه جانٍ، والكل منشغل بإلغاء ذاتية الآخر وتحويله إلى مشروعه أو موضوعه، والقاهر لا يعرف الحرية ولا المقهور.

ولا تجري قصص مجموعة «الشيخوخة» على تخصصها ودقة العلاقات التي تعرض لها في فراغ، بل هناك دائما هذا الواقع الاجتماعي التاريخي يجثُم بثقله على الشخصيات، وبافتقاره إلى الحرية، ويتلبس الحرية الفردية في ظله.

وفي الرواية القصيرة «الرجل الذي عرف تهمته» (١٩٩١)، يقف الفرد العادي الممثل لملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قامع، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن، وبالتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدي إلى الإدانة. وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدناها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة؟ وإلى أي مدى يُسأل الإنسان العادي بسلبيته وانطوائه على ذاته، عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة.

وقد أخضعت رجلا عاديا، ليس له في العير ولا النفير كما يقال، لجانب من تجربتي في السجن بعد حملة ١٩٨١، وكان اكتشاف عملية التسجيل التي فرضت على بيت أخي وبيتي، واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة، بالضرورة، اكتشافا مؤلما، وهذا أقل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد. ولكن يتبقى في كل تجربة، أيا كانت درجة إيلامها، عنصر كوميدي يدعو إلى الفكاهة والسخرية، وهذا هو العنصر الذي استخدمته في كتابة «الرجل الذي عرف تهمته» في محاولة لانتزاع الضحكات من موقف فاجع، ولإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقامع.

وفي وجه أوضاع قاهرة لا تؤذن بالتغيير، لم أعد أملك سوى النقد الساخر والضاحك أحيانا. ووجدت نفسي أكتب، كما لم أكتب من قبل، رواية يمكن أن تدرج في إطار الأمثولة Parable ، أو في إطار الهجاء الاجتماعي Satire. وحين استطعت أن أعلو على تجربتي وأن أرقبها من الخارج وأنا أضحك وأُضحِك الآخرين منها، امتلكت بسخريتي هذه حريتي.

وقد انتهيت أخيرا من عمل يصعب وصفه، فهو قطعا ليس بالرواية، وهو قطعا ليس بالسيرة الذاتية التقليدية، وإن انطوى على جزء من هذه السيرة، يكتسب شكلا غير تقليدي. وسميت هذا العمل الذي لم ينشر بعد «حملة تفتيش: أوراق شخصية»**. ويتكون هذا العمل من جزأين، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل تتناول سنوات الوعي، وإن تحلقت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتها وأنا في سجن النساء في ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، وتتحلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، ثم تبلوره في أثناء فترة السجن. وحملة التفتيش التي تقع فعلا على المستوى المادي للسجن، تدور بالطبع على مدار العمل على المستوى النفسي، وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسي، أبدد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمزق أساطيري أسطورة بعد أسطورة، لأقف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها.

وتنشغل «حملة تفتيش» بقضية الحرية في أكثر من اتجاه، وتجمع في معظمها ما بين محورين أساسيين يتناولان علاقة الذات بالذات وبالآخر، من ناحية، وعلاقة الذاتي بالموضوعي أي بالواقع القاهر، من ناحية أخرى، في ظل سعي إلى الحرية يصيب أحيانا، ويخيب أحيانا أخرى، نتيجة لمجموعة القيم والسلوكيات الزائفة التي نرزح تحت وطأتها، ونتيجة لقصورات في شخصية يتناوبها الإقدام والإحجام، الجرأة والخوف، اختيار الأصعب والاستسلام إلى الأسهل، الحقائق والأوهام عن الذات والآخرين.

إن أحدا لم يعد يملك أن يسجنني، أقول وأنا في الثامنة والخمسين، وأنا في طريقي إلى السجن ألمح حريتي مكتملة في آخر الطريق وتصالحي مع الذات بعد مشوار طويل. ولكن لم تكن هذه الحرية بالحرية المبذولة ولا بالحرية النهائية. يتأتى عليّ وقد طعنت في السن، أن أعاود بالفعل الحر والهادف توكيد حريتي المرة بعد المرة، بفعل حر بعد فعل، سواء تمثل هذا الفعل في موقف أو كلمة ...

وأفقد حريتي في كل مرة أقول فيها لنفسي: طال المسار وآن لي أن أستكين.

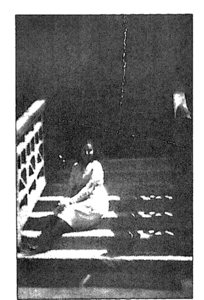
---

* نشرت هذه المقالة في مجلة «فصول»، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص٢٣٧ – ٢٣٩.

** نشر هذا العمل فيما بعد في روايات الهلال، دار الهلال، ١٩٩٢.



سيرة حياة
لطيفة الزيات



– ولدت في دمياط ١٩٢٣ وتلقت تعليمها بالمدارس المصرية وحازت على درجة الليسانس ١٩٤٦ والدكتوراة ١٩٥٧ من جامعة القاهرة.

العمل الأكاديمي

– تدرجت في الوظائف الجامعية بداية من ١٩٥٢ إلى أن وصلت إلى درجة أستاذ في النقد الإنجليزي سنة ١٩٧٢. وشغلت رئاسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها لفترة طويلة.

– تعمل حاليا أستاذا متفرغا بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية البنات جامعة عين شمس. وهي عضو في اللجنة الدائمة لفحص الأعمال العلمية للترقية إلى درجة أستاذ في الأدب واللغة الإنجليزية. وإلى جانب عملها بكلية البنات جامعة عين شمس شغلت المناصب الأكاديمية التالية:

رئيس قسم النقد والأدب المسرحي بمعهد الفنون المسرحية.

مدير أكاديمية الفنون.

– وفي الفترة القصيرة التي أدارت فيها الأكاديمية في أوائل السبعينات مصرت معهد الكونسرفتوار بتعيين عميدة مصرية بدلا من العميد السوفيتي، وقصرت كل بعثات وزارة الثقافة للحصول على الماجيستير والدكتوراة على معيدي معاهد الأكاديمية، وساهمت في تطبيق لائحة الجامعات المصرية على أعضاء هيئة التدريس في معاهد الأكاديمية المختلفة.

العمل الثقافي والسياسي

– انتخبت وهي طالبة سكرتيرا عاما للجنة الوطنية للطلبة والعمال ١٩٤٦، وهي اللجنة التي قادت في تلك الفترة كفاح الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني.

– رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي ساهمت في إنشائها ١٩٧٩ للدفاع عن الثقافة المصرية ضد المؤثرات الأجنبية الضارة ولحماية المنطلقات الفكرية التحررية للشخصية المصرية العربية.

– عضو مجلس السلام العالمي.

– عضو منتخب في أول مجلس لاتحاد الكتاب المصريين.



– عضو بلجنة التفرغ والقصة بالمجلس الأعلى للفنون، وسبق لها في الستينات الاشتراك في لجنة القصة وعضوية لجان جوائز الدولة التشجيعية في مجالي القصة القصيرة والرواية.

– تابعت الإنتاج الأدبي في مصر بالنقد من خلال البرنامج الثاني في الإذاعة في الفترة ما بين ١٩٦٠ و١٩٧٢.

– أشرفت على إصدار وتحرير الملحق الأدبي لمجلة الطليعة الصادرة عن دار الأهرام، وكان هذا الملحق أول ما عرض بالتحليل والتقييم الشامل لأدب الشباب في الستينات ثم في السبعينات.

– أبدت ومازالت تبدي اهتماما حميما بشؤون المرأة وارتباط قضية المرأة ارتباطا جذريا بقضية المجتمع. وحررت بابا أسبوعيا في شؤون المرأة في مجلة حواء في الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وفي إطار الاهتمام بشؤون الأسرة والطفل شغلت لفترة منصب مدير ثقافة الطفل في الثقافة الجماهيرية.

– حصلت على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة ١٩٩٦.

المؤلفات

مؤلفات باللغة العربية

مؤلفات إبداعية



الباب المفتوح: رواية (ترجمت إلى الروسية والأزبكستانية) .... مكتبة الأنجلو ١٩٦٠
الهيئة العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٨٩

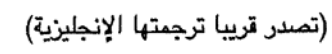
الشيخوخة وقصص أخرى: مجموعة قصصية .... دار المستقبل العربي ١٩٨٦
(ترجمت إلى الإسبانية)

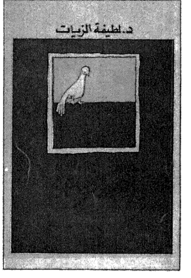
الرجل الذي عرف تهمته: رواية قصيرة .... دار شرقيات ١٩٩٥

حملة تفتيش: أوراق شخصية (سيرة ذاتية) .... كتاب الهلال ١٩٩٢
(تصدر في سبتمبر ترجماتها إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية)

بيع وشرا: مسرحية .... الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤

صاحب البيت: رواية .... دار الهلال ١٩٩٤


(تصدر قريبا ترجمتها الإنجليزية)



مؤلفات نقدية

- نجيب محفوظ: الصورة والمثال .... كتاب الأهالي ١٩٨٩
- من صور المرأة في الروايات والقصص العربية .... دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩
- أضواء: مقالات نقدية .... الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤
- فورد مادوكس فورد والحداثة .... الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦

مؤلفات باللغة الإنجليزية:

أبحاث في النقد الأدبي الإنجليزي والأمريكي:

- المفارقة كعنصر بنائي في العمل الفني .... مكتبة الأنجلو
- نظرية هيمنجواي الأدبية .... مكتبة الأنجلو
- هيوم وفورد مادوكس فورد، دراسة مقارنة .... مكتبة الأنجلو
- ت.س إيليوت وفورد مادوكس فورد والمعادل الموضوعي .... مكتبة الأنجلو
- فورد مادوكس كناقد موضوعي .... مكتبة الأنجلو
- د. هـ. لورنس ومفهوم العضوية .... مكتبة الأنجلو
- كلاسيكية هيوم .... مكتبة الأنجلو
- تحليل نقدي لرواية فورد مادوكس فورد: العسكري الطيب .... مكتبة الأنجلو
- فورد مادوكس فورد حول المفارقة .... مكتبة الأنجلو





ترجمة

- مقالات نقدية، ت.س. إليوت .... مكتبة الأنجلو ١٩٦٢
- حول الفن، رؤية ماركسية، ترجمة وتعليق لطيفة الزيات .... مركز البحوث العربية ١٩٩٥

تحت الطبع

- مختارات نقدية غربية (دراسات مترجمة)
- حركة الترجمة الأدبية في مصر بين ١٨٨٢ و ١٩٢٥

ببليوجرافيا بأعمال لطيفة الزيات وما كتب عنها



بعض الكتابات النقدية عن أعمال لطيفة الزيات

١- إبراهيم، عزت محمد
«الباب المفتوح»،
الأدب، القاهرة، ١٢/ ١٩٦٠.

٢- إسكندر، سهير
عندما تكون المرأة هي لطيفة الزيات،
الوفد، ٢ ديسمبر ١٩٩٢.

٣- باروت، محمد جمال
بنية الشخصية الروائية ودلالتها في رواية «صاحب البيت».

٤- البحيري، نعمات
ذاكرة القهر في «صاحب البيت»
للدكتورة لطيفة الزيات،
صوت العرب، ٢٩يناير ١٩٧٥، ص٧.

٥- برّادة، محمد
«حملة تفتيش: أوراق شخصية»
ستة أبواب،
دار الساقي، كتابة السيرة الذاتية في مصر
رانيا.

٦- التلمساني، مي
أبناء لطيفة الزيات، «حملة تفتيش: أوراق شخصية»،
أدب ونقد، ص ٩٨-١٠٠، يناير ١٩٩٢.

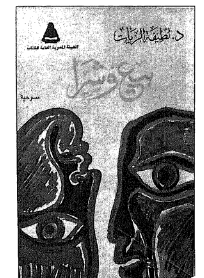
٧- الجمال، أحمد مختار
الحب في رواية «الباب المفتوح»،
الشهر، القاهرة، ١٢/١٩٦٠.

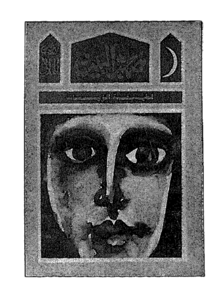
٨- الجندي، ماجدة
صباح الخير، الخميس ٣ ديسمبر، ١٩٩٢، ص ٦٦،
عن «حملة تفتيش».

٩-حمودة، حسين
شجو الطائر ... شجو السرب
قراءة في رواية لطيفة الزيات، «صاحب البيت» ،
القاهرة، العدد ١١٢٦، يناير ١٩٩٥، ص ١١٠-١١٢.

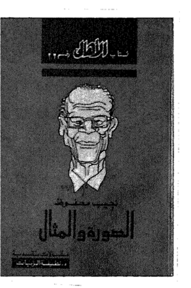
١٠- خوري، إلياس
الشاهد الشهيد، تحية إلى لطيفة الزيات،
الطريق، نوفمبر- ديسمبر ١٩٩٥.

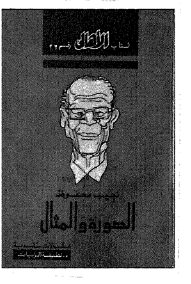
١١- داود، عبد الوهاب
مراجعة، رواية لطيفة الزيات، «صاحب البيت»، لن نموت
عطشى تحرجا من التزاحم على الماء،
الحياة، ٧ يناير ١٩٩٥، العدد ١١٦٤٥، ص ١٦.

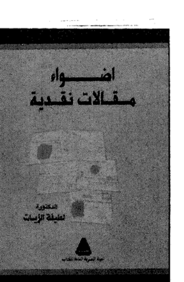


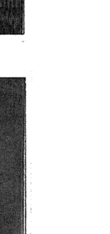












١٢- درّاج، فيصل
لطيفة الزيات أو الخلق المتسع،
الأهالي، ١٠ يناير ١٩٩٦.

١٣- درّاج، فيصل
النص الجميل لمأساة المثقف النبيل،
الطريق، العدد السادس، نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٥.

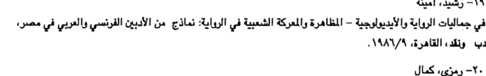
١٤- دكروب، محمد
في عالم لطيفة الزيات
عصفت منذ الأربعينات ولا تتعب
رحلة لطيفة الزيات، د. رضوى عاشور،
الطريق، العدد السادس، نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٥.

١٥- دوّارة، فؤاد
في الرواية المصرية،
الكاتب العربى للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨.

١٦- الديب، علاء
«حملة تفتيش»،
صباح الخير، الخميس، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٢، العدد ١٩٢١، ص ٦٦.

١٧- الديب، علاء
صباح الخير، الخميس ٢٧ أكتوبر ١٩٩٤، العدد ٢٠٢٥، ص ٥١.

١٨- الراعي، علي
الرواية في الوطن العربي،
ار المستقبل العربي، القاهرة.

١٩- رشيد، أمينة

في جماليات الرواية والأيديولوجية - المظاهرة والمعركة الشعبية في الرواية: نماذج من الأدبين الفرنسي والعربي في مصر،
أدب ونقد، القاهرة، ١٩٨٦/٩.

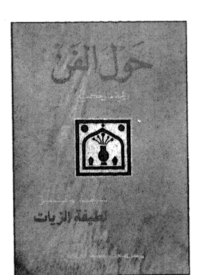
٢٠- رمزي، كمال
فيلم الباب المفتوح: أشواق الحرية،
أدب ونقد، العدد ١٠٦، ١٩٩٤.

٢١- الزاهد، مدحت
صورة المرأة العربية في القصص والروايات العربية: مراجعة،
أسرتي، ١٣ يناير ١٩٩٠، ص ٦٢-٦٥.

٢٢- سالم، عبد المنعم
الدكتورة فاطمة مرسي تتحدث في جامعة لندن عن:
الرجل الذي فقد ظله، اللص والكلاب، الباب المفتوح،
صباح الخير، القاهرة، ٢٦ مارس ١٩٦٤.

٢٣- سعفان، منى
الخروج من المدار الخطأ،
أدب ونقد، يناير ١٩٩٣، ص ١٠٣ - ١٠٩.

٢٤- سليمان، عاطف
رسالة شبح طبيب،
أدب ونقد، يناير ١٩٩٣، ص ١٠١- ١٠٢.



٢٥- السيد، جلال

«أوراق شخصية»، «حملة تفتيش»،

الجمهورية، الخميس ٢٩ أكتوبر١٩٩٢، ص ١٤.

٢٦- الشاروني، يوسف

رواية «الباب المفتوح» تعبر عن أزمة الفتاة المصرية،

المساء، القاهرة، ٢٠ يونيو١٩٦٠.

٢٧- الشاروني، يوسف

دراسات في الأدب العربي المعاصر،

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٨- شريف، هبة

هل للنص النسائي خصوصية؟

دراسة لرواية «الباب المفتوح»،

هاجر، - سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

٢٩- صالح، أحمد عباس

«الباب المفتوح»،

الجمهورية، القاهرة، ٢٠ يونيو١٩٦٠.

٣٠- العالم، محمود أمين

قراءة في «حملة تفتيش: أوراق شخصية»، للدكتورة لطيفة الزيات،

الوطن، العدد ٦٠٢٥/ ٤٧١، ١٥ نوفمبر١٩٩٢، ص ٣٨.

٣١- عبد القادر، فاروق

ضوء الشيخوخة يسقط على أرض الماضي،

الهلال، مارس ١٩٨٧، ص ١١٦-١٢٢.

٣٢- عبد القادر، فاروق

لطيفة الزيات تنظر وراءها بصدق،

روز اليوسف، ١٩ أكتوبر ١٩٩٢، العدد ٣٣٥٨، ص ٥٢.

٣٣- عبد الله، عبد البديع

الرواية الآن: دراسة في الرواية العربية المعاصرة،

مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٠.

٣٤- عبد الله، عبد البديع

الذات والآخرون والتوتر الاجتماعي في «الشيخوخة»، للدكتورة لطيفة الزيات،

إبداع، مايو - يونيو ١٩٩٠، العددان الخامس والسادس، السنة الثامنة.

٣٥- غريب، مأمون

الدكتورة لطيفة الزيات وتشكيل الوعي السياسي للمرأة،

آخر ساعة، القاهرة،٣ فبراير١٩٩٣.

٣٦- غزول، فريال جبوري

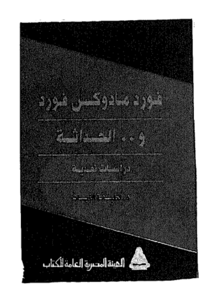
أيديولوجية بنية القص، لطيفة الزيات نموذجا،

فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣، ص ١٠٨-١١٩.

٣٧- غزول، فريال جبوري

«أوراق شخصية»، نموذجا للصيرورة الذاتية،

أدب ونقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، ص ٣٦-٤٨.



٣٨- الغيطاني، جمال
أوراق لطيفة الزيات،
الأخبار، ٢١ أكتوبر ١٩٩٢.

٣٩- الفاروق، عمر
السيمفونية الناقصة،
الأهرام، ١٥ نوفمبر ١٩٩٥.

٤٠- فريد، ماهر شفيق
شاهدة على عصر لطيفة الزيات والنقد الإنجليزي،
الأهالي، العدد الأول، ١٥ يونيو ١٩٩٤، العدد الأول من كشكول.

٤١- فهمي، سهير
أزمنة لطيفة الزيات،
الأهالي، العدد ٤٣٧، الأربعاء ٢١ نوفمبر ١٩٩٠.

٤٢- فوزي، محمود
أدب الأظافر الطويلة،
دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.

٤٣- مصطفى، نوال
كتاب «أوراق شخصية»،
الأخبار، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٢.

٤٤- مهران، فوزية
باب لطيفة الزيات المفتوح
روز اليوسف، ٢٥ يونيو ١٩٩٠، العدد ٣٢٣٧.

٤٥- مهران، فوزية
رؤى على السلم الموسيقي: قراءة في رواية لطيفة الزيات «الرجل الذي عرفت تهمته» من خلال «حملة تفتيش: أوراق شخصية»،
أدب ونقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤.

٤٦- موسى، شمس الدين
الأبعاد الرمزية في رواية «صاحب البيت» للطيفة الزيات،
إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٩٥، ص ١٣٧-١٣٩.

٤٧- موسى، فاطمة محمود
حريق القاهرة في الرواية المصرية المعاصرة،
الكاتب، القاهرة، ١٩٦٧/٢.

٤٨- النعيمي، سلوى
عندما يتنازع التاريخ بالتاريخ الشخصي: لطيفة الزيات المشاكسة الجميلة،
بريد الجنوب، السنة الأولى، العدد ٢١، الاثنين ١٨ سبتمبر ١٩٩٥.

٤٩- النقاش، فريدة
«حملة تفتيش» لطيفة الزيات،
أدب ونقد، العدد ٨٧، نوفمبر ١٩٩٢.

٥٠- النقاش، فريدة
مسرحية بيع وشرا،
أدب ونقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، ص ٥٧- ٦٦.

٥١- وادي، طه
صورة المرأة في الرواية المعاصرة،
مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.

1- Allen, Roger
The Arabic Novel: AHistorical and Critical Introduction, University pressSyracause, 1982.
2- Badawi, Mohammed Mustafa
A short History of Modern Arabic Literature, Clarendon press, OXford, 1993

3- Fahmy Sohair
Parti d'en Pire P. 22, AL Ahram Hebdo, 22-28 November, 1995

4- Hafiz, Sabry
"The Egyptian Novel in The Sixties", Journal of Arabic Literature. 1976, p. 0068: 0084

5- Mahmoud, Fatma Moussa
The Arabic Novel in Egypt 1914-1973, General Egyptian Book Organization

6- Zeidan, Joseph T.
Women Novelists, The Formative years and Beyond, State University of NewYork Press.

بعض شهادات للطيفة الزيات وحوارات معها

١- السياسة ١٤ فبراير ١٩٧١، الصفحة السابعة ،حديث أجراه سميح سمارة تحت عنوان «القضايا الشرسة والحلم ولطيفة الزيات».

٢- العربي، يونيو ١٩٨٩، ص ٩٧-١٠٢، حوار أجرته مع لطيفة الزيات أمينة النقاش.

٣- أسرتي، السبت ١٥/ ٢٢ إبريل ١٩٨٩.

٤- ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد العاشر ١٩٩٠، الماركسية والخطاب النقدي، ص ١٣٤-١٥٠. حوار أجراه مجموعة من المثقفين مع لطيفة الزيات.

٥- أدب ونقد، العدد ٥٤، يناير- فبراير ١٩٩٠، لطيفة الزيات، شهادة على العصر شهادة على الذات.

٦- فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص ١٨٣-١٨٦، شهادة لطيفة الزيات عن عملها في النقد الأدبي، تحت عنوان «لطيفة الزيات».

٧- حواء، ١٦ يوينو ١٩٩٠، ص ٤٠-٤١، حوار أجراه حلمي التميم.

٨- حواء، العدد ١٨١٠، ١يونيو ١٩٩١، حديث، هناك خصوصية ما لأدب المرأة.

٩- AL - Ahram, Thursday 18 July 1991, A New Look of the Cultural Crisis.

١٠-فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٢٣٧-٢٣٩، «لطيفة الزيات، الكاتب والحرية».

١١- الهلال، ديسمبر ١٩٩٢، ص ٨-١١ «لطيفة الزيات: تجربتي مع الإبداع».

١٢- إبداع، العدد الأول، يناير ١٩٩٣، ص ٥٤-٥٨، «لطيفة الزيات في مرآة لطيفة الزيات».

١٣- الآداب، العدد ٩/ ١٠، سبتمبر- أكتوبر ١٩٩٣، ص ٥٨-٦١، حوار مع د. لطيفة الزيات، أجراه حسين حمودة.

١٤- الأهرام، ٢٢مايو ١٩٩٤، حديث أجرته هاله أحمد زكي.

١٥- أدب ونقد، ملف عن لطيفة الزيات، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، شهادة للطيفة الزيات عن كتابة «حملة تفتيش»، ص ٣٢-٣٥.

١٦- أدب ونقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، حوار أجرته مجموعة من المثقفين مع لطيفة الزيات، ص ٦٧-٩١.

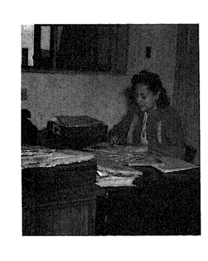
١٧- روز اليوسف، ٢٨ نوفمبر ١٩٩٤، العدد ٣٤٦٨، ص ٧٢-٧٣، حديث أجراه وائل عبد الفتاح، تحت عنوان «لا تبحثوا عني في كتاباتي».

١٨- الرأي العام ،الكويت، العددان ٩٤٧١-٩٤٧٢، حوار أجراه عبد المنعم سليم مع لطيفة الزيات.

شهادات

لطيفة الزيات صاحبة الوطن

إبراهيم عبد المجيد



إنها لمناسبة فوق العادة أن يجتمع هذا العدد من الكتاب والمثقفين، لتأكيد المعنى العميق لكلمة «وطني»، وللوطن نفسه، بالطبع، ذلك المعنى الذي تعثر كثيرا خلال ربع القرن الأخير، وبالتحديد منذ وصول السادات للحكم. لقد شهدت مصر، منذ ذلك الوقت، أكبر حركة خروج للأهل، وأكبر حركة مطاردة للقوى الوطنية، وأكبر التفاف على المعاني النبيلة التي أرساها النضال الوطني، وعلى رأسها معنى الاستقلال الوطني نفسه.

وعندما نتحدث عن المعاني النبيلة التي أرساها النضال الوطني، وفي القلب منها معنى الوطن، نجد أنفسنا مباشرة في صحبة لطيفة الزيات.

وبالنسبة إليّ شكلت، في وقت مبكر، رواية «الباب المفتوح»، عملا فريدا بين الإبداع العربي عامة، وإبداع المرأة خاصة. لقد اصطدمت مباشرة بكتابة تتجاوز الثنائية التاريخية، رجل وامرأة. كنت في ذلك الوقت، محاصرا بكتابة المرأة عن الرجل الذي تحبه، والذي يضطهدها. كتابة مازوشية عن ظاهرة سادية. وكانت «الباب المفتوح» تجاوزا لهذا التراث النسائي الساذج، لذلك أقول «اصطدمت» مباشرة بتلك الكتابة. وتعمدت استخدام معنى الصدمة والاصطدام. الوطن أكبر من تلك العلاقة المريضة بين روح مازوشية معذبة وروح سادية قاهرة. يسجل إذن للباب المفتوح أنها أول رواية تكتبها امرأة في مصر، ربما، لكن يسجل أنها أول رواية حقيقية بعدها يصبح مصطلح الإبداع النسائي محل شك، وتتأكد حقيقة الإبداع كحالة أكبر من الهوية.

لم يبتعد عني اسم لطيفة الزيات بعد ذلك. وجدته على صفحات مجلة الطليعة، وفي الكتابة النقدية، على قلتها بوجه عام. ولم أكن أدري أن الطرق ستستدير بي لأتقابل مع الكاتبة المناضلة وجها لوجه. كان ذلك في لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي تشرفت بالانتماء إليها والعمل بها، ثلاث أو أربع سنوات حافلة، هي السنوات ١٩٨٠ حتى ١٩٨٤ بالتحديد. وهي السنوات التي خرجت فيها اللجنة من إطار الدراسات والندوات إلى إطار العمل في الشارع، بتوزيع المنشورات ضد التواجد الإسرائيلي في معرض الكتاب، ومناصرة النضال العربي الفلسطيني بوجه عام. وأنا حتى الآن لا أعرف لماذا ابتعدت عن هذه اللجنة . لم يكن هناك أي سبب لذلك، سوى طبيعتي غير المستقرة بالتأكيد.

في هذه اللجنة، اقتربت من الدكتورة لطيفة الزيات، وأدركت الدور الرائع لهذه السيدة عبر السنوات الطويلة من النضال الوطني، خاصة أنني ساهمت بعض الوقت- لوقت طويل في الحقيقة- مع الفنانة المناضلة الراحلة «إنجي أفلاطون» في إعداد مذكراتها التي يعنيني منها الآن، تلك الصور القديمة التي تحتفظ بها في أرشيفها لفترة النضال الوطني في الأربعينات. ومن بين هذه الصور كانت صورة الطالبة لطيفة الزيات الباسمة العميقة النظرة القوية الإرادة. هل يمكن أن تعرف الإرادة الإنسانية من الشكل الخارجي؟ ممكن. ليس لبراعة فيك، ولكن إذا استطاع الشكل الخارجي أن يصل بها، بالإرادة، إليك. وفي تلك الصور كان يبدو أن وراء هذه الفتاة إرادة قوية وأصيلة. واندهشت، باعتباري فنانا في البداية والنهاية، من هذه الفتاة الجميلة تضيع وقتها في المظاهرات والإضرابات وتفني عمرها وجمالها. ولأني أعرف أن هذا كلام البوليس السياسي دائما تخلصت من الدهشة، وبسرعة عدت إلى المعنى العميق الذي تقدمه لنا لطيفة الزيات وزملاؤها وزميلاتها من المناضلين الكتاب أو العكس. هذا المعنى هو أن الجمال الحقيقي، الجمال المطلق، يكون في التواجد مع

الأفكار العظيمة. وليس أعظم من فكرة الوطن واستقلاله.

في روايتي «بيت الياسمين» يقول أحد أبطالها لزملائه إن الوطن بسيط جدا. هو أن يكون لك بيت وزوجة. الوطن هو الزواج الذي يتيح لك حياة طبيعية. وفي نهاية الرواية، يرسل إلى زملائه برسالة يقول فيها ليس الوطن هو الزواج والبيت، الوطن أكبر من هذا المعنى. وفي هذه الرواية رحلة روحية لعدد من الشباب يبحثون عن الوطن الحقيقي الذي يمكن أن يحبهم ويحبونه. وفي رواية «البلدة الأخرى» يتقابل بطلها في«المدينة المنورة» مع رجل مصري ضائع شارد هارب من البوليس، يعمل بالمملكة دون تصريح ولا إقامة، معرض للترحيل في أي وقت، إن لم يكن للسجن أيضا. هذا الرجل الشارد المثقف الذي يحمل دائما رواية مالك حداد «ليس في رصيف الأزهار من يجيب»، يقول لبطل الرواية إنه قبل الثورة قبض عليه مع الإخوان المسلمين، وتكرر ذلك أكثر من مرة، ثم وجد نفسه مقبوضا عليه مع الشيوعيين لوقت طويل، وهو في الحقيقة لم يكن مع هؤلاء ولا أولئك، لكنهم «أدخلوه السجون» لأنه بدأ حياته «بحب الوطن».

هذا هو الوطن الذي يغنون له في كل وقت، ويغنون لحبه، لم يبدُ لنا، ولم نعرف، من محبيه الحقيقيين أحدا نال ثماره الحلوة. الثمار « المرة» من أجل وطن «حلو». ذلك تلخيص لمسيرة المناضلين من نوع لطيفة الزيات. والثمار المرة من أجل الوطن لا تكون مرة أبدا. هذا درس لطيفة الزيات قدمته لنا عمليا منذ كانت طالبة حتى شيخوختها العطرة في العمل السياسي والنضالي، وفي الثقافة والكتابة التي لا تشيخ أيضا. ولا أحسب أن كتابها «حملة تفتيش: أوراق شخصية» كتاب يمت إلى الشيخوخة بصلة. هو كتاب الإرادة الشابة القوية التي تطل علينا من الصور القديمة. فهو كتابة متحدية. كذلك روايتها الأخيرة الجميلة «صاحب البيت» . لطيفة الزيات هي صاحبة الوطن الجميل، الجميلة أيضا، رغم أنف كل أصحاب البيوت غير الجميلين.

أربعة وجوه للسيدة

سعيد الكفراوي



في اللحظة التي جلست فيها لطيفة الزيات على جانب من كوبري عباس القديم، وقد تحجرت الدموع في عينيها ملحا، تنتظر انتشال رفاقها الغرقى رفيقا بعد رفيق حتى تستر جثثهم بعلم مصر، في تلك اللحظة كانت لطيفة الزيات السياسية، أعني أنها كانت قد باشرت البداية الأولى في عمرها السياسي الذي نهض على الإرادة الذاتية، وبضنى القلب انتمت السيدة إلى: حرية للوطن لا تعرف النقصان، إدراك جليل لمعنى أن الفقراء سوف يرثون الأرض، وأن الحرية يجب أن تمضي حتى آخر الحلم، وأن حرية الإنسان غير الحرية التي تمنحها السلطة.

عبر هذه المنطلقات، عاشت لطيفة الزيات إيمانها بأن الانتماء يجب أن يكون للثورة، برغم الانكسار، وبرغم اختلاط البدايات بالنهايات، وحضور الماضي بثقله ليواجه الحاضر، وبأن الإسهام الوحيد الآن في ظل ظروف القهر الحاضرة هو أن يكتشف المثقف واقعه، ويسهم في تغييره.

وفي اللحظة التي بدأت فيها التعرف على المعرفة، والتي حركتها رغبة دائبة في استكشاف آفاق جديدة للحياة والوعي، في الرحيل المبكر نحو النور، كانت لطيفة الزيات أستاذة الجامعة، الجامعة التي كانت انفجارا على الاحتمالات، تصوغ بداية المستقبل، خارجة بصيغ التنوير، تهدف إلى خلق أجيال مسلحة بالفكر النقدي والفعل السياسي.

كان دور لطيفة الزيات في الجامعة هو تربية العناصر الأولى التي سوف تمارس الفعل المستقبلي، على أرض الواقع.

لقد استطاعت لطيفة الزيات أن تغرس في نفوس من شاركت في تربيتهم الانحياز إلى القيم الإنسانية، وأعدتهم ليؤمنوا بأن الثقافة هي الحرية، وهي التجريب المتواصل للوصول إلى الحلم الأقصى الفائق الجودة.

وفي اللحظة التي رأت فيها لطيفة الزيات جدتها تحكي لها حكاية البيت القديم، وهو في أوجه وفي انهياره، وعن بنتها وهي تلبس طرحة الزفاف أو تطوى في الكفن، يوم تعرفت على مراكب جدها الراحلة حتى التخوم البعيدة متكسرة على شطآن الرمال، في هذه اللحظة فتحت بابها الأول واتجهت ناحية الإبداع الجميل، لتبدأ رحلة بحثها الفني عن روح الإنسان في هذا الوطن.

كما نعرف، يكتب كل كاتب ما كتبه الآخرون، ولكن بشكل مغاير. لا جديد هناك. الجديد هو الكاتب.

و«الباب المفتوح» الذي تلقيته صغيرا في قرية بعيدة مهملة، شكّل عندي السؤال الأول نحو السعي إلى كتابة جديدة مختلفة.

تفاجئك السيدة دوما بكتاب صغير في حجم الكف، بعد أن تفرغ منه لا يمكنك أبدا نسيانه. كتابة تكمن في المسافة القائمة بين الرؤية والرؤيا، ودائما ما تجد بوجدانك شخوص أعمالها حية بدرجة لا يمكن أن تُنسى، ساعية إلى معنى لا ينسى.

في «حملة تفتيش» تشعر بأن هذا الكتاب جزء منك، يعيش تاريخا أنت عشته، وعاشه هذا الوطن.

أعتقد أن لطيفة الزيات خير من كتب الماضي، باعتباره كل الأزمنة، وباعتبار الحاضر والمستقبل يذهبان إليه.

وكلما استعدت قراءتها اكتشفت أنها كاتبة غير محترفة، بل كاتبة تكتب بغرض البوح والتعبير عن الهم الإنساني، ومواجهة الذات، كتابتها تنطبق عليها مقولة فيصل دراج «كتابة التغيير التي تنزع إلى تغيير الواقع وهدم علاقاته».

أعتقد أن إبداع لطيفة الزيات، برغم الانتماء السياسي، يحمل آخر الأمر تلك النظرة العميقة إلى حال الإنسان، وسؤاله الدائم عن المصير.



للطيفة الزيات «عزة ما تشتهي»، ولها أيضا في قلوب محبيها – وأنا منهم – ذلك الحضور الآسر القديم. هي السيدة التي تتمثل في واقعنا الثقافي بمقولة ستندال الشهيرة: «إن الحب هو المسألة الأساسية، وربما الوحيدة في حياتي».

وكلما لقيتها صدفة، وبلا موعد سابق، داخل مبنى الأتيليه، أو أمام مقر التجمع، أو في ندوة ثقافية، برفقتها بعض المحبات الكبيرات رضوى عاشور وأمينة رشيد واعتدال عثمان وليلى الشربيني وفوزية مهران، أهرول ناحيتها مصافحا، وألمح ابتسامتها التاريخية تضيء وجهها. في هذه اللحظة أيضا أتذكر ما قدمته لنا، عبر مشوارها الفني الخصب، وبحثها العظيم عن الصدق، ورفضها لكل أشكال القهر. وأتذكر «الباب المفتوح» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» و«بيع وشرا» و«صاحب البيت» و«الرجل الذي عرف تهمته»، وأردد بداخلي كلمات كزنتزاكي العظيم:

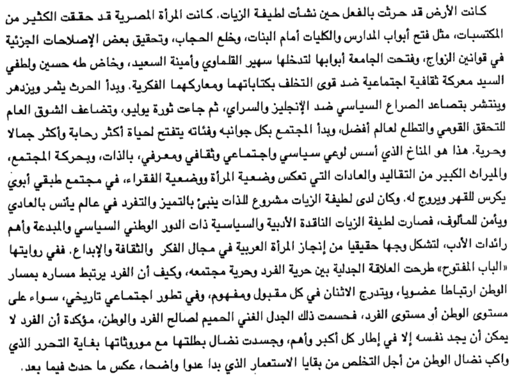
أي كفاح كان في هذه القبضة من الطين؟ وأي ألم؟ وأية مطاردة قامت بها لهذا الوحش غير المرئي؟ وأية قوة قدسية؟ لقد عمدت بالدم والعرق والدموع، وابتدأت صعودها الإنساني من قديم.

لطيفة الزيات بين زمن المد وأزمنة الانحسار

نعمات البحيري

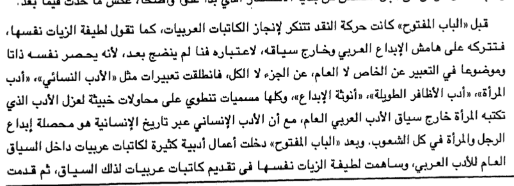


المتأمل للوضع الثقافي والفكري العام يدرك على نحو ما أن هناك أزمة ثقافية وأزمة فكرية حضارية وأزمة معرفية. ومن البديهي عندما يتفاقم ذلك الشعور الحاد بالكآبة والإحباط أن نستدعي زمنا جميلا عاشته مصر وعاشه المثقفون المصريون. ولطيفة الزيات أحد رموز ذلك الزمن. تلك المرأة التي جسدت عصر النهضة الأدبية والثقافية بالنسبة لفكر المرأة المصرية وإبداعها، بعد أن مهدت الأرض قبل ذلك سهير القلماوي وأمينة السعيد، وقبلهما انطلقت دعوة رفاعة الطهطاوي لتعليم المرأة للنهوض بها ضمن حركة إصلاح اجتماعي، تصاعدت وتنوعت وضمت شرائح اجتماعية نشطة ترغب في التعبير عن نفسها، في محاولة للتحرر من ظلمات العصور الوسطى ووطأة السيطرة الأجنبية. ثم بدأ اتجاه تنويري ظل يتصاعد بمحمد عبده وعلي مبارك وقاسم أمين ولطفي السيد وعلي عبد الرازق، ثم سلامة موسى وطه حسين. وكانت قد بدأت حركة نسائية نشطة بقيادة صفية زغلول وهدى شعراوي، ضمن نسيج حركة التحرر الوطني العام. هذه الحركة النسائية قامت من أجل الدفاع عن مصالح المرأة، ورفع مستواها الثقافي والعلمي، ومنحها حق الانتخاب للمشاركة في الحياة السياسية والحياة العامة، وتغيير تقاليد الزواج التي تحرم البنت حريتها في الاختيار، ثم إدخال التعديلات المناسبة على أحكام الزواج والطلاق لحماية المرأة من ظلم مجتمع أبوي ذكوري طبقي.

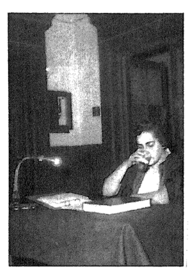


كانت الأرض قد حرثت بالفعل حين نشأت لطيفة الزيات. كانت المرأة المصرية قد حققت الكثير من المكتسبات، مثل فتح أبواب المدارس والكليات أمام البنات، وخلع الحجاب، وتحقيق بعض الإصلاحات الجزئية في قوانين الزواج، وفتحت الجامعة أبوابها لتدخلها سهير القلماوي وأمينة السعيد، وخاض طه حسين ولطفي السيد معركة ثقافية اجتماعية ضد قوى التخلف بكتاباتهما ومعاركهما الفكرية. وبدأ الحرث يثمر ويزدهر وينتشر بتصاعد الصراع السياسي ضد الإنجليز والسراي، ثم جاءت ثورة يوليو، وتضاعف الشوق العام للتحقق القومي والتطلع لعالم أفضل، وبدأ المجتمع بكل جوانبه وفئاته يتفتح لحياة أكثر رحابة وأكثر جمالا وحرية. هذا هو المناخ الذي أسس لوعي سياسي واجتماعي وثقافي ومعرفي، بالذات، وبحركة المجتمع، والميراث الكبير من التقاليد والعادات التي تعكس وضعية المرأة ووضعية الفقراء، في مجتمع طبقي أبوي يكرس للقهر ويروج له. وكان لدى لطيفة الزيات مشروع للذات ينبئ بالتميز والتفرد في عالم يأنس بالعادي ويأمن للمألوف، فصارت لطيفة الزيات الناقدة الأدبية والسياسية ذات الدور الوطني السياسي والمبدعة وأهم رائدات الأدب، لتشكل وجها حقيقيا من إنجاز المرأة العربية في مجال الفكر والثقافة والإبداع. ففي روايتها «الباب المفتوح» طرحت العلاقة الجدلية بين حرية الفرد وحرية مجتمعه، وكيف أن الفرد يرتبط مساره بمسار الوطن ارتباطا عضويا، ويتدرج الاثنان في كل مقبول ومفهوم، وفي تطور اجتماعي تاريخي، سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد، فحسمت ذلك الجدل الغني الحميم لصالح الفرد والوطن، مؤكدة أن الفرد لا يمكن أن يجد نفسه إلا في إطار كل أكبر وأهم، وجسدت نضال بطلتها مع موروثاتها بغاية التحرر الذي واكب نضال الوطن من أجل التخلص من بقايا الاستعمار الذي بدا عدوا واضحا، عكس ما حدث فيما بعد.





قبل «الباب المفتوح» كانت حركة النقد تتنكر لإنجاز الكاتبات العربيات، كما تقول لطيفة الزيات نفسها، فتتركه على هامش الإبداع العربي وخارج سياقه، لاعتباره فنا لم ينضج بعد، لأنه يحصر نفسه ذاتا وموضوعا في التعبير عن الخاص لا العام، عن الجزء لا الكل، فانطلقت تعبيرات مثل «الأدب النسائي»، «أدب المرأة»، «أدب الأظافر الطويلة»، «أنوثة الإبداع»، وكلها مسميات تنطوي على محاولات خبيثة لعزل الأدب الذي تكتبه المرأة خارج سياق الأدب العربي العام، مع أن الأدب الإنساني عبر تاريخ الإنسانية هو محصلة إبداع الرجل والمرأة في كل الشعوب. وبعد «الباب المفتوح» دخلت أعمال أدبية كثيرة لكاتبات عربيات داخل السياق العام للأدب العربي، وساهمت لطيفة الزيات نفسها في تقديم كاتبات عربيات لذلك السياق، ثم قدمت

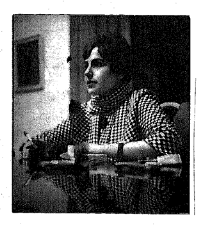


مساهمات كثيرة للبحوث العربية الخاصة بالمرأة وصورتها داخل الروايات والقصص العربية، فقدمت منظور الكاتب العربي للمرأة العربية، وكيف أن قيمه الذكورية تلتقي مع الأيديولوجية السائدة في المجتمع الطبقي الذكوري، أو تتباين مع بعض الكتاب الذين يحملون رؤية نهضوية، في طريق السعي لتغيير المجتمع نحو الأفضل، استنادا إلى أن الأدب ظاهرة تاريخية اجتماعية، كما تؤكد لطيفة الزيات في كتاباتها دائما: «وما من أدب لا يصدر أحكاما على وضعية المجتمع الذي يصدر عنه ويصب فيه، وما من أدب لا سياسي. وإن وجد مثل هذا الأدب، عكس بلاسياسيته موقفا سياسيا في المقام الأول، ألا وهو تكريس للوضع القائم».

ربما أمكنني عبر السرد السابق لإرهاصات زمن المد الثوري الذي حدث في المنطقة العربية، وفي مصر تحديدا، منذ ١٩١٩ وحتى ثورة يوليو وإلى ماقبل نكسة ١٩٦٧، وظهور لطيفة الزيات وإسهاماتها في مجال الأدب والنقد والسياسة، ربما أمكنني التأكيد على أن لطيفة الزيات أسست لمجال معرفي مستقر وراسخ يؤسس لوعي مختلف للمرأة، استفادت منه أجيال عديدة من الكاتبات المصريات والعربيات، فصار بالنسبة لهن أساسا معرفيا يسندهن في زمن مغاير، يمكن تسميته مجازا بزمن الانحسار. استوعبت ذلك الأساس الكثيرات من الكاتبات هن الآن الصامدات في وجه الإرهاب والمد السلفي والردّة والتراجع عن كل مكتسبات المرأة، عبر زمن المد الثوري. هذه الأجيال على اختلاف اتجاهاتها وأيديولوجياتها استفادت من تجربة لطيفة الزيات، وتأثرت بها عبر تلك التجربة في ظل أيديولوجيات ناصرت حق المرأة في وجودها الكامل في المجتمع، حتى زمن الانحسار مع هزيمة يونيو ١٩٦٧ وبداية هيمنة التيارات السلفية على عقول الناس، من خلال السيطرة على الإعلام والتعليم كأهم مؤسستين تسهمان في صياغة العقول، حتى صار الرعب يملأ النساء، وتناقصت الحقوق والمكتسبات التي حققتها المرأة. ثم حدثت حركة ردة عامة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والفكري، فتحول الخطاب العربي من خطاب نهضة، يستنهض همم العقل والعلم والمبادرة والمغامرة والمواجهة، تحول إلى خطاب أزمة همّه الأساسي هو الوصول إلى مخرج من هذه الأزمة بطرق الحلول الجاهزة والطرق المجربة سلفا واتخاذ التراث كمستودع للحلول. وتم التراجع عن مشروع العدل الاجتماعي الذي حاولته الاشتراكية الناصرية، كما تم التراجع عن مشروعات التنمية ذات التوجه الاجتماعي الشعبي، وتراجع دور الدولة في كل المساهمات التي كانت تقدمها للمواطن في الصحة والتعليم والثقافة وفرص العمل. وبديهي أنه لا يمكننا الفصل بين ردة التراجع في الواقع الاجتماعي والثقافي وردة التراجع في وضع المرأة في المجتمع وحقوقها ومكتسباتها. ففي عام ١٩٧٧ انطلقت أول دعوة لعودة المرأة إلى البيت حفظا لكرامتها وصونا لعفافها واحتراما لآدميتها، كما يؤكد أصحاب الدعوة، بعزل المرأة عن الحياة العامة والعودة إلى قفص الحريم، وراح الإعلام يكرس لتلك الدعوة ويروج لها، بحجة حماية المرأة مما تكابده في سبيل التوفيق بين البيت والعمل.



وانطلق الخطاب الديني كأنه منوط به في أهم برامجه إعادة المرأة إلى البيت، وكأنها عفريت جن انطلق من قمقمه فلا بد من حبسه من جديد. وتم الترويج للميراث القديم من أن المرأة ضلع أعوج خلق من آدم، وأنها رجس من عمل الشيطان، وهي التي أخرجت آدم من الجنة إغواء وإغراء، وكل ذلك الميراث العتيق، فصارت المرأة المصرية تقع بين فكي الإرهاب والمشاكل الاقتصادية وما تعكسه من أزمات أخرى، في وقت صار كل بيت مصري يعتمد بشكل أساسي وجوهري على الدخل الذي تجلبه المرأة من العمل. ثم تفاقمت مشاكل أخرى في ظل الانفتاح الاقتصادي، ثم الإصلاح الاقتصادي مع إغفال البعد الاجتماعي والإنساني لكلا المشروعين اللذين تبنتهما الدولة تطبيقا لمخطط محكم فرضه النظام الحاكم. وصارت المرأة العاملة والنساء لا يملكن إلا الوظيفة، وأصبحن يتصرفن مثل لاعبات سيرك للحفاظ على تلك الوظيفة في ظل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي تزدادترديا وسوءا من وقت لآخر، حتى صارت الحياة بالنسبة للمرأة المصرية أشبه بحالة النضال اليومي، سعيا لإحداث توازن بين ما يحميها من الزلل والعودة إلى القمقم. وجيل الكاتبات الذي أسست لطيفة الزيات لوعيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي هو الذي يكتب الآن عن حالة النضال اليومي للمجتمع المصري عامة، والمرأة المصرية وصراعها مع الموروث الذي يصر على





إحيائه الخطاب الديني السائد في سكة البحث عن هوية جديدة، بعد انهيار القومية العربية، وكل التصدعات التي حدثت في لبنان والجزائر والعراق والكويت واليمن والسودان، استكمالا لحلقة التفسخ الذي بدأ من هزيمة ١٩٦٧، هذا المناخ الذي قالت عنه لطيفة الزيات في إحدى شهاداتها عن الحرية والأدب: «أوضاع قاهرة لا تؤذن بالتغيير ولا أملك حيالها إلا النقد الساخر والضحك أحيانا» [الكاتب والحرية، فصول، خريف ١٩٩٢].

لكنها امتلكت حيالها إبداعا جميلا في روايتها «الرجل الذي عرف تهمته»، إلى جانب الضحك والسخرية. ومثلما تصر لطيفة الزيات على تجاوز اشتراطات هذا الواقع وقيوده، يحاول الجيل الحالي من الكاتبات تجاوز اشتراطات هذا الواقع وقيوده ومحاذيره العديدة، فيصر على إعادة إنتاج ذاته وإعادة إنتاج واقعه، في محاولة لصنع حياة غير مبتذلة. فنجد رضوى عاشور واعتدال عثمان وابتهال سالم وسهام بيومي وهالة البدري وسلوى بكر ومنى رجب وسحر توفيق وكاتبة هذه السطور وغيرهن، يحاولن رصد المتغيرات الاجتماعية التي طرأت على مجتمعنا في العقدين الأخيرين، وطرح وضعية المرأة في ظل هذه المتغيرات وليس بمعزل عن السياق الاجتماعي الحالي. وهن الآن الصامدات في وجه الإرهاب والمد السلفي وهيمنته على الإعلام والتعليم وحركة الحياة داخل البيوت ومجالات العمل.

ولأن لطيفة الزيات لم تفرغ جعبتها من الإبداع، فإنها ما زالت في حالة الصمود في وجه النظام الحاكم الذي يبدو كشريك مهادن للتيار السلفي، فيفسح له مساحات كبيرة في التلفزيون والإذاعة والصحافة ومؤسسات العمل والتعليم. لكن أغلب مبدعات هذا الجيل من الكاتبات، بنات لطيفة الزيات ثم أحفادها، لا يصل خطابهن القصصي والروائي، لأنه ليست هناك استراتيجية واضحة للثقافة في مصر تضع أحد عناصرها النهوض بالمرأة المبدعة المفكرة والمثقفة، من خلال نشر إبداعاتها، في حين أصبح التلفزيون مجالا معرفيا ثقافيا مستقرا، لا القراءة، من شأنه صياغة العقول وتعميق القيم، وهو أيضا لا يحفل إلا بوجوه معينة من الكاتبات من شأنها التكريس لما هو قائم والترويج له، فانحسرت تلك المساحة التي عبّدتها لطيفة الزيات وأمينة السعيد وسهير القلماوي، وصار حلم تحرر المرأة من عبء الموروث وقيود الواقع مجرد حلم لا ينتمي إلى الواقع وليس له أرضية عليه. لقد جعل الخطاب الديني المرأة «شغلته»، فصار يعمل على الأرضية نفسها التي كان يعمل عليها المستشار الإنجليزي «دنلوب» أيام الاحتلال الإنجليزي الذي كان يحظر إنشاء المدارس الثانوية للبنات، ويفرض على التلميذات في المرحلة الابتدائية ارتداء البرقع في سن العاشرة، بحجة الحفاظ على التقاليد المصرية. وهذا ما يحدث الآن في بعض مدارسنا الابتدائية والإعدادية والثانوية.



ربما لم تكن فترة المد الثوري والتحرر الوطني منذ ثورة ١٩١٩ حتى ثورة يوليو وما قبل النكسة في ١٩٦٧، بالوقت الكافي لأن يتم تجذير أفكار تقدمية خاصة بتعليم المرأة والنهوض بها، ولتصبح تلك الأفكار أساسا معرفيا مستمرا في المجتمع، حتى هيمن في سرعة شديدة الخطاب الديني وعناصره الخاصة بالمرأة، فصار الحجاب يغطي الرءوس والعقول، وتراجعت الأفكار الخاصة بالتعليم والعمل ومشاركة المرأة في حركة الواقع داخل المجتمع. وفي تصوري أن بعض المثقفين الرجال لعبوا دورا كبيرا في عدم التأصيل لتلك الأفكار، ومنهم الذين كانوا يكرسون في كتاباتهم للمرأة الشيء، ولعدم اتخاذ موقف جماعي مستنير ضد قهر المرأة الواعية والمثقفة، حتى تلك المقولة التي ينادي بها كل الرجال أن على كل النساء أن يتحررن عدا أمي وأختي وزوجتي، فضلا عن أن أكثرهم لم يحل مشكلته مع المرأة، لم يحسم: أهي ذات تعمل إلى جوار ذاته في خلق عالم أفضل أم هي مجرد موضوع للجنس أو للإنجاب أو العمل المنزلي؟

وبنظرة شديدة التأمل لصورة المرأة عبر كتابات أغلب الأدباء نجد أنهم يكتبون أدبا ذكوريا كذلك الذي كتبه شعراء الجاهلية، المرأة فيه شجرة أو مهر أو غزالة أو زهرة، وهي صورة حسية لا تتجاوز المفهوم النفعي للمرأة، وقد كان شعراء الجاهلية وما بعد ظهور الإسلام يتعاملون مع المرأة «بالقطاعي» داخل قصائدهم، فهي

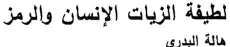


إما شفاه وإما أفخاذ وإما نهود وإما بطن حبلى بالأمل وعيون نجلاوات وشعر كالليل.

وفي تصوري أن كل هذه الأسباب والعوامل وغيرها هي التي أدت للخلل الذي ساعد على عدم تأصيل الأفكار النهضوية الخاصة بالمرأة، تلك التي طرحها الخطاب الذي ظل سائدا منذ ثورة ١٩١٩حتى ما قبل النكسة.

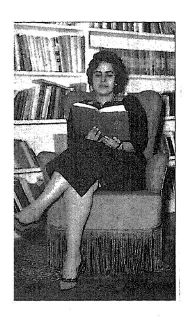
ومازال الجرح ينزف حتى هذه اللحظة، وأعتقد أنه سيظل ينزف طويلا ما لم تطرح رؤى جديدة، في محاولة لتجاوز أزماتنا الثقافية والفكرية التي هي ظلال داكنة للأزمة الاقتصادية والسياسية والأزمة المجتمعية ككل. رؤي جديدة تؤصل لأفكار نهضوية للمجتمع ككل. فلابد أن يكون هناك خطاب ثقافي نهضوي يعمل في إطار استراتيجية، همها الأساسي إطلاق طاقات المثقفين للتعبير ، خطاب نهضوي تنويري يأخذ مساحته الكبيرة على أرض الواقع، يناهض الخطاب الديني، ويكشف سوء مزاعمه وأهدافه وأغراضه، حتى لا يسهل اختزال الأفكار والبشر في إطارات ضيقة داخل علاقات الخطاب السائد.

وفي تصوري أننا مجبرون على الأمل والتفاؤل، برغم أنه ليست هناك مبررات قوية لهذا التفاؤل، ولكن لأن الاحتمالات الأخرى شديدة البشاعة ومدعاة للهلع والفزع. لابد أن يكون هناك أمل نستمد منه طاقتنا على الصمود والمواجهة.



لطيفة الزيات الإنسان والرمز

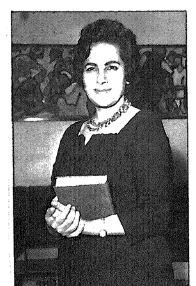
هالة البدري



في طفولتي كان اسم لطيفة الزيات يتردد حولي باعتبارها أحد رموز التحرر الوطني. وظلت الكاتبة الكبيرة في مخيلتي مجرد اسم، حتى عرض لها فيلم «الباب المفتوح»، ساعتها دارت مناقشات في بيتنا حول جرأة المعاني المطروحة من خلاله، وأعاد الكبار من حولي مناقشة الرواية التي كانت قد صدرت في عام ١٩٦٠، وتوقفوا ليس عند أنه لا انفصال بين اختيار نوع الحياة الخاصة والعامة، ولكن عند جرأة الحوار، فقد جاء في الحوار بين البطلة وابنة خالتها ما معناه أن جسد المرأة يجف نتيجة للهزيمة في العلاقة بالرجل. إن هذه الفكرة التي قد تبدو بديهية لنا الآن كانت وقتها مثارا للانتباه والإعجاب، وكانت النساء من حولي ممتنات بشكل خاص للمرأة التي استطاعت أن تعبر عن ظاهرة يعجزن عن البوح بها، برغم انتشارها بينهن. هكذا لم تفجر «الباب المفتوح» معنى واحدا بل فجرت مناقشات في البيوت، ومنها بيتي وهو أحد البيوت العادية في القاهرة.

وخرجت من الاستماع إليهم بأنني حولت لطيفة الزيات إلى رمز خيالي، لا يتجسد ولا يتحول إلى كائن حي ملموس، برغم أنني كنت أراها أحيانا عن بعد، وأتتبع مواقفها الوطنية، لكنني أبدا لم أقترب منها أو أحاول الاتصال بها.

وعندما أصبح الأدب هو حياتي، وقرأت «الباب المفتوح»، عرفت شيئا آخر وهو أنها أول كاتبة تقدم رواية تقف على قدم المساواة مع ما يقدمه الكتاب العرب، رواية لا تشلها هموم الأنثى بالمعنى المتعارف عليه أو يسامحها الرجال ، أقصد يتجاوزون عن مستواها الفني بسبب أنها لامرأة مازالت تحبو كما فعلوا مع



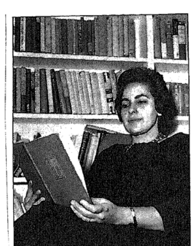
غيرها! وزاد هذا من تثبيت صورة الرمز الذي لا يطال. ولهذا كنت أعتبر مواقفها الوطنية في مصاف تحصيل الحاصل بمعنى أنه من الطبيعي والمنطقي تماما أن تتخذ لطيفة الزيات هذا الموقف، وإلا فمن غيرها أجدر به. إلى أن حدث وصدرت «الشيخوخة». لقد استطاعت هذه المجموعة البديعة أن تحول الرمز إلى كائن حي حقيقي من لحم ودم، كائن يقوم على رمز مبهر. وكان السبب هذا الضعف الإنساني والحس الشفيف الذي يغلف أبطال المجموعة. لقد حولها الضعف الصادق إلى بشر، وحولتها الكتابة الشديدة الإتقان واللغة العالية إلى كاتب يمكن الحديث عن عمله والاستمتاع به والاختلاف معه أيضا. وبقدر إعجابي الفني بالمجموعة القصصية بقدر فرحي لأنها كتبت بيد امرأة، واعترف بأنني برغم ادعائي بعدم التحيز للمرأة، شعرت بأن هذه كتابة تنتصر على ما نافسته من كتابة صادرة في الوقت نفسه. وأتساءل لماذا توقفت لطيفة الزيات عن الكتابة الإبداعية كل هذه السنوات وحرمتنا من جهد لم يكن ملكا لها وحدها أبدا؟ لماذا لم تقهر ما قهرها؟ وعلا صوت داخلي يقول كثيرا ما نقهر أنفسنا بأنفسنا.

وللمرة الأولى قررت أن أعرفها عن قرب، فحدثتها تلفونيا لأبلغها بإعجابي الشديد، ثم انتظرت. انتظرتها وتمنيت أن تكون قد قررت الكتابة الدائمة. والغريب أنني عندما قرأت «حملة تفتيش: أوراق شخصية» التي أجابت عن كثير من أسئلة، تجاوزت ذلك بسرعة وتعاملت معها باعتبارها رواية، فما المانع أن يتم التعامل مع الأوراق الشخصية أو الأحداث التي يمر بها الكاتب باعتبارها أحد عناصر العمل الفني، إذا ما أحسن توظيف هذا العنصر ولعب دورا داخل العمل ليؤدي وظيفة فنية؟ هكذا قرأتها كرواية تعرض لتاريخ مصر الحديث، لتاريخ الحركة الوطنية والبشر في تعاملهم مع السلطة والقهر داخل وخارج النفس. وأعترف بأنني فتنت بها. ومع روايتها «صاحب البيت» أدركت كم نحتاج إلى مثل هذه الكتابة! كم نحتاج إلى قلمك لتعرية مناطق تستلزم خبرة عالية بالحياة وإحساسا مرهفا!

ثم التقيتها وجها لوجه بعد كل هذه السنوات، تحدثت إليها مباشرة وفتحت لي بابها، لأجد نفسا صافية ودفئا مشعا أعتقد أنكم تشاركونني الشعور به الآن. واكتشفت أنها انتصرت في داخلي كإنسان، لأن الرمز مهما علا شأنه يظل بعيدا ومجردا.

لطيفة الزيات... دخلت بابك ولم أخرج منه!!

فتحية العسال



أعترف بأنني من النوع الذي لا يجيد الكتابة فيما يخص المشاعر والأحاسيس، ولأن علاقتي بلطيفة الزيات هي في منطقة المشاعر قبل كل شيء، فقد طلبت من عقلي أن يتوقف وأرهفت السمع لنبضات قلبي.

هناك حكمة تقول «من علمني حرفا صرت له عبدا»، وبرغم أنني تعلمت منك الكثير، إلا أنني لم أصِر لك عبدا، لأن ما تعلمته هو كيف يكون الإنسان حرا.

خرجت للحياة وأنا مثل معظم بنات جنسي، مكبلة بواقع اجتماعي تاريخي حباله ملتفة حول رقبتي تدعم بداخلي الإحساس بأن الرجل هو القاهر الظالم الباطش للمرأة. وهذا الإحساس شلّ حركتي في الحياة، وبهذا الإحساس أيضا أمسكت بالقلم، وبدأت أكتب أول عمل لي، كان اسمه «المرجيحة»، وهي مشاعر المرأة

بين حبها للرجل واضطرارها إلى الصراع معه.

ولن أخفي أنني أحب الرجل ولم أكرهه يوما من الأيام، ولم أكره نفسي لأنني خلقت امرأة، على العكس تماما، فأنا سعيدة بأنني امرأة، ولم أعِش يوما بإحساس أنني مكسورة الجناح .

في خضم مشاعر الحب والدخول في صراع مع الرجل، دخلت بابك المفتوح، وإذا به يفتح العالم أمامي على مصراعيه. ويلح علي السؤال الذي أرهقني كثيرا، وتقولين لي إن الصراع الأساسي هو تغيير الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع وتعيشه المرأة أيضا.

كانت روايتك «الباب المفتوح» بمثابة البوصلة التي أنارت لي الطريق، وعرفت من خلالها كيف أضع النقط على الحروف، لأعرف من أنا، وماذا أريد، وأي صراع أعيش.

وقذفت بنفسي في بحر الحياة، لأتعلم العوم ولا أقف على الشط، وألمس الماء فقط بقدمي، بل أضبط الإيقاع بكل قوتي، فإما أغرق وإما أطفو على سطح الماء. وبصرف النظر عما حققت في مشوار حياتي مما تعلمته، إلا أنني خرجت بقناعة مهمة وهي أنني إنسان أولا، ثم أنثى ثانيا. ولا أخفي سرا حين أقول إن هناك رجالا في منتهى الطيبة والسماحة، وهناك نساء في منتهى الشراسة والعدوانية.

وهناك سر آخر خرجت به من تجربتي التي خضتها بعد وضع النقط على الحروف في حياتي، وهي أن الرجل كائن مثلي تماما، ولا داعي للصراع معه بل أصارع أنا وهو في وجه من حرموني عشقه في طفولتي. المهم أن أعيش حريتي أولا.

فالدخول من «الباب المفتوح» ثمنه ليس بهين ولا بسهل، إنه يحتاج إلى قوة الجبابرة كي يتنسم الإنسان، خاصة المرأة، عبير الحياة.

أذكر الآن أياما كانت صعبة بالنسبة إليّ، كنت في صراع بين الاستسلام والتمرد، كنت في صراع بين أن يظل الباب مفتوحا، أو أغلقه وأستريح وأريح، إلا أن لطيفة الزيات وقفت لي وفردت ذراعيها، وواجهتني في لحظة ضعفي التي كنت أمر بها، وفتحت لي قلبها. وأمسكت أرجوحتي وأوقفتها عن الدوار، حازمة تارة، حنونة تارة أخرى، وجلسنا، في لحظات الصفاء التي كنا فيها امرأتين تبوح كل منهما، وبمنتهى الصدق والشجاعة، بمشاعر الضعف قبل القوة.

لحظات الشجن والأسى عبر مراحل من العمر طوقتنا، وأسلمنا نفسينا لخبايا التركيبة الإنسانية لكل منا. وكانت هذه اللحظات هي باب آخر من أبواب الحياة المغلقة بالنسبة إليّ فتحته أمامي، وساعدتني على الخروج من أصعب فترة مررت بها في حياتي. ولذلك فهي بالنسبة إليّ الصديقة الحبيبة، الأم الحنون القاسية في بعض الأحيان.

أما الدكتورة لطيفة، الناقدة، المعلمة، الأستاذة المناضلة التي حفرت الحياة بأظافرها، في أحلك الظروف التي كانت تمر بها بلادها، وبنات جنسها، وخرجت ليعلو صوتها مع صوت الطلبة والعمال، وتمردت على واقعها وعاشت حقيقتها تارة وتعثرت تارة أخرى، ولكنها، في النهاية، فتحت الباب وخرجت منه وأخرجتني معها – فلا أجد كلمات أعبر بها عنها أكثر مما قرأته بأقلام رجال ونساء أحبوها وأحبوا تاريخها.

أنتِ الحياة بمدها وجزرها.

أعشق ضحكتك التي تجلجل من القلب للقلوب المحبة لكِ، فأنت لطيفة جدا يا لطيفة.

إلى من علمتني شيئا من كبرياء الحياة

منى سعفان

لم يُقم بيني وبينها حوار متصل أتطلع إلى أن أتعلم منه الكثير، فلم أتحدث إليها حديثا طويلا إلا في مناسبة أو مناسبتين في أمور خاصة، أطلب النصيحة من إنسانة شامخة أقترب منها شاعرة بضآلتي.

قرأت «الباب المفتوح» وأنا في الرابعة عشرة من عمري، ولم أكن بحاجة إلى التحرر من شيء، فقد نشأت في بيت متحرر، ولكن ردت «الباب المفتوح» على حبي العميق لهذا البلد العجوز الطيب. هذا ما كنت أعرفه عن «الوطنية»: حب خالص ومجرد، حب بلا وظيفة، وهل لابد للحب من وظيفة ما؟

وتوالت السنوات ، تاهت كل الأشياء. كان ما يشغلني هو قضايا كالحياة والموت والعدم ، القضاء والمصير في موقف ميتافيزيقي، وجودي، فردي، وربما حتى عدمي، موقف من يهرب من صيرورة الزمن وانتفاء الأشياء.

ولحسن الحظ التقيت بأمينة رشيد، صحبتني إلى «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية»، وبدأت أدرك شيئا فشيئا أن هناك في الزمن ، في الواقعي ، في الحياتي، ما يمكن أن يشغل من تصور أنه كائن خارج الزمن هارب منه إلى كونية ما. بدأت أدرك دفء أن تعيش مع الآخرين، أن تفكر فيما يحدث، فيما حدث، وأن تحلم بمستقبل أفضل، أن تدخل الزمن، وأن تحب أن تفكر فيما يمكن أن تفعله من أجل الآخرين.

وكانت الدكتورة لطيفة الزيات أمامي نموذجا راقيا شامخا لكبرياء الحياة وعنادها. فإليك يا دكتورة لطيفة، إلى من علمتني في صمت وعن بعد شيئا من كبرياء الحياة، أتوجه بالامتنان العميق لوجودك بيننا. ومازلت أنتظر الحوار.

لطيفة الزيات والآخر

ليلى الشربيني

لن أتحدث عن لطيفة الأديبة، فلست ناقدة كي أقوم بهذه المهمة على خير وجه، لكنني سأتحدث عن لطيفة الإنسانة وعن لطيفة المناضلة.

تعرفت عليها بعد عودتي من الجزائر بعام، وكنت وقتها أغار على مصر، لكنني لم أكن أعرف كيف أضع غيرتي هذه في قالب وأصوبها نحو هدف معين محدد، وكنت تارة أرى في محو الأمية الهدف الأساسي، وتارة أراه في إدخال العلوم الحديثة في الجامعة المصرية، وتارة أخرى في مقاومة الاستعمار والصهيونية -لكن كيف؟

وجدت ضالتي في صالون لطيفة، حيث كانت تدعونا وتدعو متحدثا يثيرنا برؤيته وبعلمه، حتى جاءت معاهدة كامب ديفيد، فوجدت نفسي وآخرين معي نسير وراء لطيفة في مقاومتها للغزو الإمبريالي والغزو الصهيوني والمحور الثقافي لهذا الغزو. أدركت لطيفة بحسها المرهف وبصيرتها البعيدة المدى أن هناك خطرا

على عقل الإنسان العربي، فاحتلال الأرض، وإن كان مستمرا، لم يعد الهدف الأوحد للاستعمار بل بات ما هو أهم، وهو العقل: الانحراف بالعقل العربي نحو مسار الاستهلاك والإحساس بالدونية وقبول التبعية كأمر واقع.

أدركت لطيفة ذلك ونحن وراءها. ونشبت الحرب وفتحت النيران، وجاءت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لتتوج مسيرة لطيفة التي لم تكن مجرد مناضلة انضمت إلى حزب تقدمي، أو روائية كتبت إحدى أهم الروايات المصرية ذات البعد السياسي، لكن أيضا امرأة معاصرة عرفت كيف تطور أسلحتها وفق تغيير الاستعمار لأدواته.

ولطيفة لم تكتفِ بهذا الدور العام بل أصبح لها دور خاص في حياة كل من عرفتهم من قرب ومنهم أنا، أو بالذات أنا. ففي أول مقابلة لي معها قلت لها إنني أميل للأناركية -لم تثُر علي ولم تعارضني بل ضحكت ضحكتها الشهيرة التي أجازت للويس عوض نعتها بالماركسية المسخسخة، وصبرت علي حتى أدركت وحدي أن الحرية الفردية عبث في بلد محتل يرهقه الفقر وترهقه الأمية، ويبعده عن المسار الموجب تعليم متخلف وإعلام يخدم، إذا خدم، الاستعمار والسلطة.

بدأت رويدا رويدا أؤمن بالجماعة وأترك العديد من النظريات التي إن كانت صالحة فلمجتمع غير مجتمعنا. أثرت لطيفة فينا واحدا واحدا وواحدة واحدة، وربطتنا بحبها في أسرة، فلم تعد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لجنة تضم بعض الأفراد يجتمعون لينصرفوا بعد الاجتماع كل في مسيرته، بل أصبحت اللجنة أسرة مترابطة يحمل همَّ بعضها البعض الآخر كما يحمل الكل همَّ المجتمع.

عزيزتي لطيفة الزيات

ليانة بدر

تحيات وشوق...

لقد حضرت إلى القاهرة في زيارة سريعة وعابرة، ولم أظن أن القلق عليكِ سيدفع بي، وبصديقتي حسناء مكداشي، إلى أن تكون عتبة بيتك هي خطوتي الأولى في القاهرة.

وهناك على رصيف بيتك الموشوم بأوراق الشجر الملونة التي يوقعها بحساسيته العالية الفنان عدلي رزق الله على مسودة غلاف كتابك «لطيفة الزيات: الأدب والوطن»، بدأت أصغي إلى رنين إيقاعك الداخلي الذي أثاره توهج ألوان الشجرة العملاقة التي تظلل مدخل بيتك في ظهيرة صيف. فكأنها أنتِ، أنتِ أيتها الإنسانة التي أنعشت نباتات أيامنا بالغنى والتمرد واكتشاف الذات.

هأنا أستعيد، وأنا أكتب، صورتي العجيبة في أثناء قراءتي لروايتك «الباب المفتوح». ففي تلك الأيام التي صادف أنها الأصعب والأكثر كآبة على وجه الأرض، والتي شعرت فيها بفقدان توازن شديد بين وجودي كامرأة، وتطلعاتي كإنسان حرّ يود أن يستمتع بمشاركته الفعالة والمنتجة في الحياة الكريمة والفخورة لشعبه آنذاك، وأمام انكسار الروح الذي بدأ يهد كياني، بدأت أسترد توق الإرادة الشجاعة للوقوف فوق الأشواك،

والعبور على حواجز النصال الكثيرة التي كانت تخترقني. ويا لدهشتي! عندها خرجت من دموع الحسرات المرة إلى قهقهات السرور، والتوقعات تأخذ مكانها رويدا رويدا مع التحولات التي تشهدها بطلة «الباب المفتوح». إذن، فالحكاية تكرر ذاتها، وحدّة عين المؤلفة مع عبقرية كشفها للواقع تعود لتنصبّ في وجودي. والمسألة ليست الأدب وحده، بل إنها الحياة الحلم التي تقود الأدب إلى مصبه النهائي في النفس البشرية.

لكنكِ لست هذا فقط، أي أنك لست صورة المناضلة / الكاتبة وحدها. فأنتِ ملكة قلوبنا التي سيطرتِ عليها بشجاعتك الأدبية الأخاذة في «الشيخوخة وقصص أخرى...»، وفي بقية كتبك. أي كشف، وأية مصارحة يجتاحها الأدب في عنفوان انبثاقه داخل حياتنا! وأية قدرة جبارة أن يصنع من الأركان الخفية لحياتنا التي يلجأ الناس العاديون إلى إخفائها وإغفالها، إمكانية تجاوز مذهلة تسري كالتيار الكهربائي إلى كل من يمد يده إلى صفحاتها.

وهنا، أحضر إليك بعد كل هذه المعرفة العميقة التي تربط الإنسان بالإنسان، كي أراك في ثوبك المزخرف بنقوش ملونة، وكي أعرف أن ثراء شخصية لطيفة الزيات الإنساني هو الذي أعطى هذا الوهج والغنى المتجدد لأوراق كتاباتها وعمرها.

مثل أوراق شجرتها الكبيرة على عتبة البيت.

كما الصورة الفوتوغرافية لابتسامتها المنورة بظلال وتعددات.

كما القلب المشرق الذي يزداد جمالا منذ تلك اللحظة التي كان الأمل فيها هو «الباب المفتوح».

القسم الأول

الأدب والوطن نحو منظور جديد للعلاقة بين الكتابة والسياسة

أولا: مداخل نظرية

الأدبي والسياسي: جدلية مُعاقة

د. محمد برّادة

برغم الانطباع الأولي الذي يوحي به موضوع العلاقة بين الأدب والسياسة، من أنه موضوع مطروق، «مستهلك»، فإنه يظل محتاجا إلى التحليل وإعادة النظر، خاصة داخل الثقافة العربية التي لا تتوفر على فلاسفة وسوسيولوجيين ومفكرين يتابعون بانتظام، وخارج المناسبات والمؤتمرات، إشكالية مثل هذه لها جذور وامتدادات في مجالات معرفية مختلفة، وتخضع لتأثيرات وتفاعلات راهنة ومتجددة، عبر المثاقفة والتحولات المتلاحقة للممارسات السياسية والأدبية والفنية. من ثم فإن ماكتب عندنا حول إشكالية علاقة الأدب بالسياسة، لا يندرج ضمن اهتمام نظري أساسي، يكون تراكما وينجز تحيينا للأسئلة، ويرصد التبدلات في طرائق التفكير وبالمقارنة مع الممارسة الأدبية والوعي السياسي.

لأجل ذلك، تواجهني في مطلع هذه المداخلة، معضلة تحديد الإشكالية لأن ما كتب عنها، عندنا، يتسم- فيما يخيل لي- بالابتسار، والتجزيء وأحيانا بالاختزال، لأن كثيرا من الطروحات، بتأثر من طابعها الخصومي- الجدالي، آلت إلى ثنائية: الالتزام/الفن للفن. وهذا الصوغ الاختزالي هو، بطبيعة الحال، دون المستوى الذي ارتقى إليه الإبداع العربي، ودون التعقيدات العلائقية الكاشفة عن تحول في مفهوم الأدب ووظيفته ورهاناته التي عبر عن جزء منها مبدعون عانوا من تلك الاختزالية.

لا يفهم من هذه الملاحظة، أنني سأسد هذه الثغرة، لأنها مسألة تستلزم جهودا كبيرة ومنتظمة، وتستدعي إسهامات معرفية متباينة. كل ما أحاول في هذه المداخلة، رسم خطوط عامة لحواشي الإشكالية كما تتبدى لي، مع الإيحاء ببعض العناصر التي أرى أنها تستحق النقاش لتعميق التفكير.

تحديد الإشكالية وعناصرها

إلى جانب العلاقة الموغلة في القدم، بين الأدب (الإبداع بصفة عامة) والسياسة (السلطة)التي عرفتها مختلف الثقافات، نجد أن الإشكالية بدأت تبرز وتتعدد بعض معالمها، منذ أخذت بعض الحقول الثقافية (في أوروبا خاصة) تنحو وتتطلع إلى الاستقلال داخل أوليات السلطة وعلائق الاقتصاد وتصريف المنتوجات الرمزية. ولعل الإرهاصات الأولى ارتبطت ببروز الطبقة البورجوازية وانفصالها عن هيمنة الأرستقراطية وما أدى إليه ذلك من إيجاد مبدعين ومفكرين يعبرون عن مطامح ومصالح تلك الطبقة الصاعدة التي ستقلب الأوضاع وتغير البنيات منذ القرن الثامن عشر، خاصة في القرن التاسع عشر. ومن خلال نموذج تجربة الحقل الثقافي بفرنسا طوال القرن التاسع عشر، تتضح هذه الدينامية الجديدة التي بلورت بالملموس إشكالية العلاقة الصراعية بين الأدب والسياسة، وأوجدت لها قنوات ومنابر تسمع صوت المبدعين وتحدد مواقعهم ضمن شروط جديدة (غير مسبوقة) هي الاستقلال الذاتي للحقل الثقافي والإبداعي، بدلا من التبعية المطلقة للسلطان أو الكنيسة أو محتضني الفن والمنفقين على الشعراء. ومن خلال نشوء الحقل الثقافي وتمايزه، أصبحت علاقة المبدع بالسلطة وبالسياسة وبالمجتمع علاقة بنيوية، تتحدد بموقعه وباختياره الأيديولوجي ضمن الصراع والإمكانات المتيحة للفعل وللإنتاج الثقافي. ولم تكن تلك العلائق بسيطة ولا مجرد انعكاس، كما يتبين من الاتجاهات الثلاثة التي استقطبت المبدعين بفرنسا خلال القرن التاسع عشر، وإنما هي تعبير دقيق ومتشابك يتشخص في مواقف كل من: الفن البورجوازي، والفن الاجتماعي، والفن للفن. وهي مواقف واتجاهات ستتكرر بأشكال مختلفة ودوافع في حقول ثقافية أخرى، لأنها تتقاطع حول نقطة جوهرية وهي العلاقة بالبنيات الاقتصادية وبالأيديولوجيا. وهذه مسألة لا تخص الأدب والفن، إنما هي مشتركة بينهما وبين السياسة، على اعتبار أن الفعل السياسي، في عمقه، يتقصد توزيع السلطة والثروة وتنظيم الصراع الأيديولوجي حول الهيمنة وتداول الحكم. لذلك كان من الطبيعي أن يحتل موضوع تمفصل السياسي والأدبي-الثقافي حيزا كبيرا في مجال الفلسفة والفكر السياسي والتحليلات السوسيولوجية. وتجلى ذلك بوضوح أكبر في الماركسية التي شملت دراساتها وتحليلاتها كل ما له علاقة بالمجتمع وبالإنتاج والعلائق المتولدة عنه. من ثم فإن التحولات التي عرفتها إشكالية علاقة السياسي بالأدبي منذ القرن التاسع عشر وإلى الآن، إنما تتحدد مواقفها وتنظيراتها قياسا إلى الطرح الماركسي بكل تفريعاته واجتهاداته، وباستحضار تجربة هذه العلاقة على أرض الواقع داخل الأقطار التي انتسبت، سياسيا، إلى الماركسية أو استوحتها في تنظيم المجتمع[1].

على هذا المستوى الفلسفي، عرفت إشكالية علاقة الأدبي والسياسي ثلاث لحظات أساسية هي: التصور الماركسي، ثم التصور السارتري الوجودي، والإستتيقا الخالصة أو التأملية المنحدرة من فلسفات تهتم بالميتافيزيقا وبالكينونة وتجلياتها، ومن تنظيرات وأفكار بعض المبدعين والفنانين أيضا. وهذه اللحظات الثلاث ظلت، وما تزال، في جدال وصراع، موجهة لإشكالية التعالق بين الأدبي/ الفني والسياسي، ومرجحة أحيانا علاقة التبعية والتطابق، وأحيانا علاقة الانفصال والمواجهة. لذلك أرى أن محاولة صياغة هذه الإشكالية تقتضي، في الشق الأول، التذكير بالعناصر البارزة التي تداخلت، عبر المسار العام للإشكالية في الفكر والإبداع العالميين، في نوع من الجدلية الصراعية على مستوى التنظير وعلى مستوى الممارسة.

ثم يأتي الجزء الثاني مستعرضا لأهم التطورات التي وجهت الفكر النقدي العربي في تحليله وتمثله لهذه الإشكالية التي تعيشها الثقافة الغربية ضمن شروط مغايرة.

لكن التحليل لن يكون مفيدا إذا لم يحاول أن يجترح نوعا من التركيب على ضوء الطروحات المختلفة التي، برغم تمايزها داخل كل ثقافة، فإنها تلتقي عند بعض الأسئلة المشتركة المطروحة على الأدب، خاصة في عالم ينقلب رأسا على عقب بفعل عولمة الاقتصاد، وتعميم الحاسوب، وسيادة التقانة ووسائط الإعلام والتثقيف «الجماهيري» بالسوق والتجارة.

من هذه الزاوية، فإن التنوع الخصب، الواسع، الذي عرفته الآداب في مختلف الثقافات، والجهود التي بذلت لبلورة نظريات الأدب وشعرية النصوص، لا يمكنها أن تحجب عنا السؤال اللّماذا بالنسبة للأدب، أي لماذا الأدب؟ وماذا نصنع به في هذه المجتمعات المخلخلة، المتشظية، المهددة بكل أنواع التدمير؟[٢].

يبدو هذا السؤال ملتصقا بتجربة الأدب، لكنه قد يحيلنا – في نهاية التحليل– على مجال ما هو سياسي، لا بالمعنى المهني، الاحترافي، ولكن بمعنى السياسي المهموم بالتفكير في نظام الواقع القائم ومعرفته من أجل تغييره على أساس من القيم .

هل هذه الجدلية ممكنة ما تزال؟ وما هي حظوظها في ابتداع وبلورة لغة /خطاب يجعل لاستئناف الحياة أفقا ممكنا؟

الأدبي والسياسي : توتُّر دائم

هناك شبه إجماع، عند مؤرخي الأدب ونقاده، على أن مفهوم الأدب بمعناه الحديث القائم على الوعي النظري والتساؤل عن الماهية والوظيفة ومقومات التعبير، إنما هو مفهوم حديث الميلاد، لا يتعدى عمره مئتي سنة، ويعود، تحديدا، إلى الرومانسية الألمانية التي تكوَّنت بنَادي يينا (Iena) وأصدرت مجلة أتينيوم لمدة سنتين، منذ ١٧٩٨ .

وهذه التجربة المتميزة للرومانسية النظرية، على قصرها، زعزعت المفاهيم السائدة، وربطت التفكير في الأدب بالفلسفة، وجعلت منه منطلقا لبلورة أزمة التاريخ كما كانت تعيشها أوروبا آنذاك، وطرحت شعار المطلق الأدبي لإزالة الحدود بين النظري والأدبي، وفتح الباب أمام تجريب الحدود القصوى من خلال: الكتابة الشذرية، والغُفْلية، وإلغاء الملكية الأدبية وسلطة الكاتب، والاستناد إلى العمل الجماعي... هي، إذن، لحظة بارزة في تاريخ الأدب، لأنها تمنحه مشروعية التفكير في ذاته، ووسائله التعبيرية، وعلائقه ببقية الخطابات والمؤسسات[٣]. وهي، أكثر من ذلك، لحظة تميزت بالجسارة والجذرية في طرح الإشكالية إلى درجة أن الكثيرين يعتبرونها حاضرة ما تزال، بلبوسات متباينة عبر مختلف الطلائع الأدبية والفنية المعاصرة. وانطلاقا منها، سيتم التركيز عند بعض المبدعين والحركات الأدبية، في القرن التاسع عشر والعشرين، على مايُشكّل خصوصية الأدبي، ويبرّر وجوده مستقلا عن المجالات الأخرى أو مكتفيا بغائيته الخاصة. ونتيجة لتلاشي تلك «البراءة» التي رافقت الأدب حقبا مديدة، زاعمة أن الأدب يوجد من خلال النصوص بدون التفكير في الأسئلة التي يطرحها الأدب على نفسه وعلى الآخرين، فإن الفسحة التي خلقتها نظرية الأدب اضطلعت بإبراز التوتُّر الكامن والدائم بين الأدب والسياسة، على اعتبار وجود فروق جذرية في المكوّنات والوظيفة والغائية. لكن قبل أن نتوقف عند ما يعتبر «خصوصيا» في الأدبي، فإننا سنشير إلى ما هو مشترك بينه وبين السياسي، بحكم أن لكل مجتمع ثقافة، وهي في عمومها تؤثر في صياغة السياسي والأدبي من خلال الشروط التي تُنْتَج وتمارس فيها تلك الثقافة بترابط – أساسا – مع البنيات التحتية، ومع الأيديولوجيا.

أ– المشترك بين الأدب والسياسة

ما هو مشترك بين الأدب والسياسة، على مستوى التكوُّن وشروط الوجود الآلي داخل المجتمع، هو ما يتصل بالشروط الاقتصادية وتفريعاتها، أو مايطلق عليه بالمصطلح الماركسي، البنية التحتية . وهذا الأساس هو الذي يُضفي طابع المؤسسة على الأنشطة الأساسية المجتمعية وينظم نوعا من العلاقة بينها. فالسياسة لا تكون فاعلة ومؤثرة إلا من خلال ارتباطها ببنيات اقتصادية ومؤسسية تتيح لها التعبير عن مصالح وتطلعات محددة ضمن عملية الصراع الاجتماعي . وهذا الأساس المادي، بموقعه وحجمه، يحدد ثقل السياسي الذي يعبر عنه من خلال أيديولوجيا ملائمة (مبررة للسلطة السياسية أو منتقدة ورافضة لها بحسب استجابتها لمصالح السياسي...). وإذا كان عُنْصُرا البنية التحتية والأيديولوجيا مشتركين بين السياسة والأدب، فإنهما يتمايزان على صعيد التحقق والتأثير. ذلك أن السياسة المتصلة بتنظيم المجتمع وتدبير شؤونه تظل أكثر شمولية واتساعا، فتدخل

الأدب ضمن المجالات التي تستعملها لإرساء أسس السياسي ودعم تصوراته، ومن ثم جنوح السياسة إلى «استعمال» الأدب وجعله تابعا لأهدافها. لكن الأدب، بسبب مكوّناته النوعية وتعامله مع المخيلة والمتخيل، وعدم تقيده بالآنيّ وبالمباشر، لا يستجيب لعلاقة التبعية ولا لمقتضيات الأيديولوجيا. إلا أن حتمية التماسس وتحديد موقف من الأيديولوجيا، يفرض على الأدب خوض غمار علاقة ملتبسة، متأرجحة بين التوافق والرفض، صراعية في بعض الأحيان، مع السياسة والسياسي. ومن ثم، فإن الأدب المحتاج- لكي ينتج ويتماسس - إلى علاقة سياسية مع الدولة أو مع المعارضة، لا يستطيع دائما أن يفلت من الهيمنة ومن الاضطلاع بدور التأدلج والأدلجة. فكل إنتاج أدبي يمكن أن يصبح مُؤدلجا من خلال وسائط الإعلام والسوق، والقراءات المغرضة أيديولوجيا، ومن خلال التكريم الرسمي والجوائز أيضا... وقد يضطلع هو بدور الأدلجة عندما يكون الكُتّاب مرتبطين بأيديولوجيا سائدة أو بأيديولوجيا « ثورية» تتطلع إلى السلطة، فيتنازلون عن «المسافة الضرورية» التي تتيح للإبداع الفني أن يعلو على السياق الظرفي ليصوغ رؤية أعمق وأكثر نفاذا. لكن إلى جانب ذلك، هناك أدباء وإنتاجات أدبية استطاعت أن تفلت، نسبيا، من التأدلج والأدلجة نتيجة لشروط مادية وإمكانات مُتيحة داخل الحقل الثقافي، جعلتها تتمرد على علاقة التبعية وتخضع السياسة والأيديولوجيا للانتقاد والتشخيص من منظور مغاير لمنظور التبرير والتمجيد والتبشير الرسولي[١].

لكن هناك نقطة التقاء محتملة بين السياسة والأدب، عندما يخرج السياسي عن دائرة الحسابات الضيقة المتصلة بالاستيلاء على السلطة وإخضاع التدبير المجتمعي إما للكليانية أو للمنطق البراجماتي. عندما يرتقي السياسي إلى التفكير في تغيير المجتمع وفق قيم تستوحي العدالة واحترام حقوق المواطن والصراع الديمقراطي، فإنه ينفلت من منطق الأمر الواقع ليراهن على المحتمل الوقوع، وبذلك يقترب السياسي من الأدبي، لأن هذا الأخير لا يتقيد، في التخييل والإبداع، بما هو قائم، بل يستوحي المحتمل الوقوع ويرتاد اللاواقع ليشخص ملامحه وإمكاناته، فَيُفسح المجال أمام القارئ ليحلم بما هو أفضل وليتطلع إلى الطوبوي المجدد للحياة.

إن الصعوبة، عند تحديد العلاقة بين السياسة والأدب، تعود إلى تعذر الإمساك بتعريف لهما، لأنهما مفهومان متصلان بالإنسان وبوعيه وشروط حياته المتبدلة، ومن ثم فإن مفهومهما حزمة من الحمولات والإحالات، يصعب تجريدها في تحديد جامع مانع. من ثم تكون متابعة بعض التجسيدات لتلك العلاقة أقرب إلى استحضار التوتر الدائم الذي طبع جدلية السياسي والأدبي، على اعتبار أن كلا منهما معني بالإنسان وبمعضلاته الحياتية وبصراعاته المستمرة من أجل اكتشاف المجهول، وتأمين الحرية، وإعطاء معنى لرحلة الإنسان على الأرض.

ومصدر التوتر الدائم في هذه العلاقة، هو أن السياسة من خلال بعض نتائجها السلبية المتجلية في الحروب والتقتيل الوحشي (هيروشيما، هولوكوست أوشفيتز، إبادة الهنود الحمر في أمريكا، المقابر الجماعية في كثير من البلدان، صبرا وشاتيلا...) وصعود النازية والفاشيستية في أوروبا«المتحضرة»، كل ذلك زعزع الإيمان بالعقلانية وبالسياسة التي تخطط مستقبل الإنسانية. من ثم جاءت ردود فعل كثيرة عبر الفلسفة والفنون والأدب لتبحث عن لغة أخرى بعد أن بات «التاريخ منتهيا»، والحداثة فاقدة لمصداقيتها. وهذا ما شرع الأبواب أمام الكتابة المضادة للسياسة وللعقلانية ولمنطق الجدلية. فأمام فقدان الإيمان في السياسة وفي الفكر الأيديولوجي الموَجِّه لها، التجأ مجموعة من الأدباء إلى «سياسة المستحيل»[٥]، كما يسميها جورج باتاي، أي الكتابة عن «التجربة الداخلية» بلغة تتقصد الانتهاك والخروج عن المعنى المألوف، لتستسلم للعبة الكلمات مادامت التجربة غير قابلة للتشخيص ولا للممارسة. بدلا من سيرورة الجدلية والحوار مع المجالات الأخرى، تغدو الكتابة هي وسيط نفسها، ويغدو « الانتهاك الشعري» هو البديل عن الخطاب العقلاني وعن مقولات الفكر السياسي الذي بات برانيًا عن أسئلة الإنسان العميقة.

وفي نفس الآن، نجد أدباء وفلاسفة آخرين سعوا إلى صوغ تمفصل الأدبي بالسياسي من زوايا مختلفة تحرص على إعادة الجدلية لهذين المجالين. سنتوقف، إذن، عند كل من هذين الاتجاهين لاستكمال صورة التوتر الدائم بين الأدبي والسياسي.

ب- تمفصل الأدبي بالسياسي

في الاتجاهات التي فكرت في العلاقة بين الأدبي والسياسي (والأيديولوجي) ونظرت لها، تتراوح مستويات العلاقة بين الانعكاس واللاتطابق الشكلي بين الأدبي والمجتمعي. إنها تمتد من الواقعية والواقعية الاشتراكية إلى الكتابة الطوبوية التي تحلم بإضفاء طابع إستتيقي على السياسة. وسنكتفي بالإشارة إلى أربعة تصورات نعتبرها ممثلة للأدبي في علاقته بالسياسة.

- الواقعية والواقعية الاشتراكية

لعل النظرية الماركسية هي من بين المحاولات الأولى التي نظرت لعلائق الأدب بالسياسة والأيديولوجيا، على اعتبار أن الماركسية تشمل في تحليلاتها وأجوبتها كل مجالات المجتمع ووظائف الفرد والطبقات في تغيير الواقع بعد فهمه واستيعاب أولوياته وميكانيزماته. ولأن الأدب، بعلائقه التحتية والفوقية، لا يمكن أن ينجو من الأيديولوجيا السائدة، فإنه محكوم عليه - من الوجهة الماركسية- بأن يسهم في

تصوير وفضح انعكاسات الأوضاع الاجتماعية المجحفة، والتعبير عن مطامح القوى الصاعدة المشخصة لحركة التاريخ وتجدده.

وعلى أرض التحقق النصي، في كل من إنجلترا وفرنسا خاصة، وطوال القرن التاسع عشر، اقترنت الواقعية والطبيعية بازدهار الرواية كشكل ملائم للتعبير عن المجتمع البورجوازي الصاعد آنذاك، وتأثرتا على مستوى الخطاب النظري والنقدي، بمعطيات الخطاب العلمي الذي يتغيا تحليل وتفسير جميع الظاهرات الطبيعية والفيزيقية، والسوسيولوجية أيضا. لكن الروائيين الذين انتسبوا إلى الواقعية وإلى الطبيعية كانوا يتخذون من هذين الاتجاهين مظلة تضفي عليهم نوعا من المصداقية في زمن مهووس بالعلم واكتشافاته وتنبؤاته. بيد أن تلك الانتسابات والتصريحات العلموية(خاصة عند إميل زولا في كتابه«الرواية التجريبية») لم تلغ، لحسن الحظ، خصوصية العمل الروائي المرتبطة بالتخييل وابتداع الشخوص، والتعبير بلغة الصور والمجازات. بعبارة أخرى، فإن محاكاة الواقع مهما كانت دقيقة، لايمكن أن تُلغي مفعولي منطق التخييل الذي يعدل ويضيف ويحذف عند المحاكاة. وهذا ما جعل واقعيا موهوبا مثل جي دو موبسان يتحدث في مقدمة روايته«بيير و جان» (١٨٨٨) عن «الإيهام الواقعي» الذي لا يطابق الاستنساخ، ولذلك يؤثر موبسان أن يسمي الواقعيين بـ : صانعي الإيهام.

إلا أن الفكرة المتداولة، على نطاق واسع، هي ارتباط الواقعية والأسلوب الواقعي بتجسيد الأبعاد السياسية للواقع الذي يستوحيه الكاتب. وهذا مفهوم لا يخلو من تبسيط وتحريف لأنه ينساق مع نوايا الكاتب أو إسقاطات النقاد الذين يختزلون أدبية النص في بُعدها الاجتماعي والسياسي. لذلك لابد من التذكير برأي الناقد هنري ميتران الذي حلل مجموعة من الأعمال الواقعية وانتهى إلى أن«النص الواقعي» لا يمكن أن ينجو من الرموز والاستيهامات والأساطير ومن كل ماينوع الشكل الواحد. وفي رأيه، يكون إفقارا كبيرا أن نقرأ روايات زولا على أنها محاكاة للواقع وصوت لوجهة نظر سياسية. يؤيد ذلك أننا نجد ضمن الواقعية تفريعات عديدة: واقعية كرنفالية، فانطاستيكية، ساخرة، واقعية ذات أطروحة، واقعية شكلانية، فوق واقعية،... ويضيف ميتران:« في تاريخ المحكي، الواقعية قائمة في كل العصور، لكنها في كل فترة تنبعث في شكل جديد يثّور، في آن، رؤيتنا وفهمنا للواقع وشعرية الأجناس الأدبية».

مع الواقعية الاشتراكية التي اقترنت بقيام الدولة السوفيتية، انتقلت المسألة من مستوى التنظير الأيديولوجي والفكري، إلى مستوى التنظيم السياسي الذي يريد أن يُحول الأدباء إلى«مهندسين للأرواح»، وأن يفرض عليهم الرؤية التفاؤلية التي تؤمن بحتمية تقدم التاريخ وحتمية تشييد مجتمع بلا طبقات... وبدون الدخول في تفاصيل تبريرات الأهداف والوسائل، نلاحظ أن السياسي في تجربة الاتحاد السوفيتي اكتسى طابع الكليانية، ما أدى إلى الرقابة الجدانوفية ثم إلى ظاهرة الأدباء المنشقين الذين تقرأ أعمالهم خلسة. وهو أيضا ما نجد له شبيها في ظاهرة المكارثية بالولايات المتحدة، نتيجة لمصادرة حرية الإبداع والتفكير والعقيدة. إن العلاقة هنا بين الأدب والسياسة تأخذ طابعا صراعيا مفتوحا لسبب مزدوج.

- لأن الواقعية الاشتراكية (منذ صياغة مبادئها الأولى في مؤتمر ١٩٣٤) اعتمدت على ما يجب أن يكون عليه الأدب من وجهة نظر الأيديولوجية الماركسية الحريصة على تطبيق سياسة محكومة بالمواجهة مع الأنظمة الرأسمالية. ومن ثم، كانت تفترض أن التفكير السياسي والأيديولوجي يمتلك الحقيقة ويمتلك حق تسخير بقية الأصوات والآراء لخدمة هدف واحد... وهذا التفكير يُلغي ضمنيا خصوصية الأدبي الذي لا يريد أن يتحول إلى مجرد صناجة في جيش المطبلين والمزمرين.

- وثانيا، لأن النظام السياسي، برغم ما حققه من إنجازات إيجابية، لم يكن يسمح أو يحتمل الانتقاد. والأدب، في مثل تلك الأوضاع، يتحول إلى مجال للسخرية وتشخيص مظاهر القمع ومأساة مصادرة الحرية.

إن علاقة الأدب بالسياسة، في تجربة الاتحاد السوفيتي، تقدم نموذجا لعلاقة المواجهة التي كشف فيها الأدب عن انخراطه العميق في السياسي، أي حرصه على أن يُصحح مفهوم السياسة بوصفها تغييرا للوعي وللمجتمع على أساس من المشاركة الفعلية والحرة في تشكيل المجتمع الأفضل. ومن هذا المنظور، فإن أعمال الكتاب «المنشقين» هي صياغة للسياسي من خلال مقومات ومكونات الأدبي، وبهدف إبراز ما تميل السياسة إلى إخفائه أو محاصرته.

التباعد والتعليمية: بريشت ولوكاتش

في امتداد الواقعية والواقعية الاشتراكية، نجد اجتهادات وتحليلات وتنظيرات تختلف عن الموقف الحادّ والوثوقي الذي أراد أن يفرضه حراس الأيديولوجيا. ذلك أنه داخل الإطار الماركسي، وجدت تصورات تستند إلى الاعتبارات الفلسفية والإستتيقية وتشيد تنظيراتها باستقراء المتُون الأدبية والتاريخ الأدبي. هكذا نجد نوعا من التطوير والإضافة إلى التصور الماركسي عن علاقة الأدب بالسياسة، في كتابات جورج لوكاتش، ولوسيان كولدمان، وروجي جارودي ومدرسة فرانكفورت وبرتولد بريشت... ولا يتسع المجال هنا لعرض هذه التصورات وإبراز ما يميزها، ولذلك نكتفي بالإشارة إلى ما نعتبره عنصرا مفيدا في الإلمام بمكونات الإشكالية التي نريد صياغتها.

يعتبر جورج لوكاتش في طليعة الفلاسفة المعاصرين الذين عمقوا

التفكير في أسس الإستتيقا وفي علائق الأدب بالمجتمع والأيديولوجيا. وعبر مسيرته الطويلة، انتقل من الكانطية الجديدة إلى الماركسية، وتابع التنظير لعلاقة أشكال الحضارات والمجتمعات بالأشكال الأدبية، والتأثير المتبادل بين النمو الاقتصادي والاجتماعي والتصور للعالم والشكل الفني الذي ينحدر منه. وقد أسعفته ثقافته الواسعة على أن يلم بأهم النصوص وأن يستند إليها في تحليلاته وتنظيراته. لكن برغم انتقاده للماركسية الأورثوذكسية فإنه لم يستطع دوما أن يتخلص من ضغط الحزب والسلطة.

وما يهمنا، هنا، هو تشييده لمفهوم أدب ملتزم على أساس فلسفي يستوحي المادية الجدلية والمادية التاريخية ليُجلي التفاعل بين الذات والموضوع، مستخلصا بأن المحاكاة الإستتيقية تقتضي حضور الواقع الموضوعي والحركة الذاتية للذات عبر وحدة لا تنفصم. والرؤية للعالم التي يجسدها كل عمل أدبي تغدو موضوع تحليل ومقارنة مع الرؤية التاريخية المعبرة عن قوى التغيير من منظور ماركسي. ولعل هذا هو مايفسر ميل لوكاتش إلى إيثار النموذج الواقعي المستمد من تاريخ الأدب الذي استطاع أن يجعل الأدب مُشخصا لقيم جمالية واجتماعية تسير باتجاه حركة التاريخ (والترسكوت، هنري دوبلزاك...).

لكن هذا الموقف النظري، الفلسفي، أثار ردود فعل وانتقادات شديدة خاصة عند من كانوا ينتمون أيضا إلى الفلسفة الماركسية، وعلى رأسهم أدورنو وبرتولد بريشت. انتقد الأول لوكاتش لأنه ناصر الواقعية على الطليعة الأدبية نتيجة لتخليه عن مفهوم «محايثة المعنى» الذي اعتمده لوكاتش في كتابه «نظرية الرواية»، معوضا إياه بـ«المحاكاة» و«المنظور» ضمن مفهومه للواقعية وتقييماتها الإيجابية. وهذا ما جعل الجدال بين أدورنو ولوكاتش ينحصر في خصوصية الوساطة الفنية للمادة الاجتماعية: فقد كان أدورنو يرى أن دفع الإحساس بالوحدة والعجز أمام عالم مغلق، إلى حدوده القصوى، يجعل أعمال الطلائعيين، خاصة بيكيت، تشتمل على انتقاد قوي وعلى اتهام للشرط الإنساني، بينما كان يرى لوكاتش أن تلك الأعمال الأدبية هي قبول غير نقدي لفورية وضع تاريخي سلبي، وهي أيضا إضفاء لطابع النبل المؤسلب، على تلك الفورية.

هذا الانتقاد الذي ركزه أدورنو على إهمال لوكاتش للوظيفة الوساطية، النوعية، للذاتية الإستتيقية، وللتبدلات الطارئة على المادة الخام خلال سيرورة الإبداع الفني، يلتقي مع الانتقادات التي وجهها بريشت إلى لوكاتش في مقالاته عن الواقعية، مع اختلاف في التفاصيل.

نحن نعلم أن بريشت بلور مفهوما للمسرح يجعل منه أداة سياسية بالمعنى العميق، أي مكانا عموميا لطرح الكلام والأفكار، وحفز الناس على التفكير فيما تسمع وفيما تعيشه. ولتشييد مسرحه الملحمي، اعتمد على جملة من المفاهيم، في طليعتها التباعد المضاد للتماهي، والمسرح التعليمي المعتمد على الجدلية وتركيب القضايا... وكان بريشت منفتحا على التكنولوجيا، يستفيد منها في الإخراج، ويستحضر إمكاناتها في أشكال نصوصه المسرحية. ومن هذا المنطلق المرتبط بالإبداع والتجريب، كتب مقالات وملاحظات نقدية لها قيمتها، خاصة أنها تميزت بالجرأة ضمن الطروحات الماركسية المتداولة آنذاك. وفي خصومته الجدالية مع لوكاتش، دافع بريشت عن ضرورة تحرير الشكل من نموذجية أشكال الماضي، وعن نظرية للأعمال الفنية والأدبية التي لم تتحقق بعد. لقد رفض النمذجة التي قدمها لوكاتش، ورفض فكرته القائلة باحتذاء شكل الواقعية عند بلزاك وتوماس مان، وآخرين. يقول في هذا الصدد:

« ليست الواقعية مسألة أشكال. إننا لا نستطيع أن نأخذ شكلا خاصا بواحد من الواقعيين (أو بعدد محدود منهم) ونسميه الشكل الواقعي. هذا مسلك مضاد للواقعية. وإذا تصرفنا على هذا النحو، فإنه سينتج من ذلك أن الواقعيين كانوا هم سويف، أو أرستوفان، أو بلزاك، أو تولستوي، وإذا لم نقبل سوى أشكال ابتدعها الموتى، فإنه ما من حي يكون واقعيا».

إن هذا الحوار بين الفلاسفة والمبدعين الماركسيين، يكشف عن وعي عميق بالطابع الإشكالي للعلاقة بين السياسي والأدبي، جعلهم يخرجون من دائرة المفهوم الانعكاسي ويلامسون جوهر الروح الانتقادية للأدب، مثلما عبر عن ذلك أدورنو وأصدقاؤه في مدرسة فرانكفورت، ومثلما أوضح بريشت في كتاباته وأعماله المسرحية.

الالتزام السارتري

جاء كتاب جان بول سارتر (ما الأدب؟ ١٩٤٧) في سياق خاص داخل الحقل الثقافي الفرنسي، وهو ما أضفى عليه طابع الخصومة الجدالية وتصفية الحساب مع أسئلة معلقة منذ الثلاثينات. بعد إقامة سارتر في ألمانيا وبلورته لمذهبه الوجودي، وبعد تجربة الحرب العالمية الثانية وما تركته من جراح ونُدوب، أراد سارتر (وضمنيا من معه في مجلة الأزمنة الحديثة حيث نشرت المقالات قبل أن تصدر في كتاب) أن يعلن عن ميلاد اتجاه آخر في الكتابة يتصدى لما يعيشه المجتمع الفرنسي في الحاضر، ويسهم في تعميق الوعي وطرح الأسئلة الجديدة. والطرف المحاور أساسا، والمنتقد، هم الكتاب البورجوازيون أو المثاليون الذين يؤلهون الكتابة ويعتبرونها مجدا ذا طقوسية خاصة. ولكن دعوة سارتر إلى التزام الأدب لا ترتكز على هدف سياسي مباشر، بل هي تتميز بكونها منحدرة من الفكر الفلسفي الإستتيقي، وتستعمل التحليل المفهومي، وتوظف التاريخ والأنتروبولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس. إنها، بشكل ما، استمرار لتقاليد تدخل الفلاسفة في قضايا الفن والأدب والإستتيقا.

على هذا الأساس، يمكن أن نعتبر كتاب سارتر أطروحة عن «نظرية الأدب» لأنه يتناول أسئلة ثلاثة جوهرية ستغدو، فيما بعد، ثوابت في المؤلفات المتصلة بهذا المجال، وهي:ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟

يهمنا، في محاولة سارتر، أن التحليلات والإجابات المقدمة، تستوحي الوجودية السارترية، وبخاصة الجانب المتعلق بالحرية ومسئولية الفرد في إعطاء معنى لتلك الحرية. من ثم يرى سارتر أن هناك اختيارا وراء كل كتابة، وأن العمل الأدبي لا يتكون إلا داخل الحركة ومن خلال مجابهة الواقع الإنساني الذي يكشف عن الكينونة. والإنسان هو القيمة الجوهرية الذي يحقق التعالي بالنسبة للأشياء. ومن أهم دوافع الإبداع، رغبتنا في أن نحس بأننا أساسيون بالنسبة للعالم... لكن الإبداع لا يمكن أن يكتمل وجوده إلا من خلال القراءة التي هي عنصر أساسي في جدلية الإبداع والتلقي، وبفضلها يمكن أن تتم عملية تركيبية للإدراك والإبداع. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هو بمثابة نداء موجه إلى القارئ، والاستجابة إليه تُسعف الكاتب على إنتاج عمله. هكذا تكون الكتابة والقراءة مشتركتين في الحرية. الكتابة تعبير عن إرادة الحرية، وممارستها تستلزم الدفاع عن حرية الوطن وحرية التعبير والتخييل . وهذا الالتزام الذي تستوجبه الكتابة، مصدره أن العمل الفني لابد أن يشتمل على قيمة مادام دعوة موجهة إلى القارئ، والحرية لا يمكن أن تكون بدون التزام بمسئولياتها... وعلى هذا الأساس، يغدو الشيء الجوهري بالنسبة للكاتب، في نظر سارتر، هو الدلالة. وحتى يدفع بعض الانتقادات، فقد ميّز بين الشعر والنثر انطلاقا من علاقتهما باللغة، وأدرج الشعر ضمن الفنون الأخرى (الرسم، الموسيقى، النحت...). الكاتب ينتج دلالات وأفكارا، يعمق وعي القارئ ويربطه بما يجري في الحاضر لينخرط في الفعل والصراع مادام المجتمع قائما على الطبقات وخاضعا لسلطة الأقوياء.

إن مايُميز نظرية سارتر في الالتزام، كونه لا ينطق باسم حزب أو هيئة سياسية، بل يتوجه لـ «حرية» المتلقي مشيدا حججه على نماذج وأمثلة ووقائع من التاريخ ومن الحقل الثقافي، وهو بذلك يُعيد الاعتبار لـ«سلطة» النص الأدبي خارج تفسيرات الخطابات الجاهزة وعبر ممارسة الحرية.

مع ذلك، فإن التزام سارتر أثار انتقادات نشير إلى بعضها من خلال ملاحظات أدورنو الدقيقة[٦]. يرى أدورنو أن دعوة سارتر إلى الحرية مقترنة باقتراح بديل لها، يتمثل في الالتزام الذي هو مُنافٍ للحرية. فإذا اعتبرنا الفن الملتزم بديلا للفن للفن، فإن الأول يلغي الفرق بين الفن والواقع بينما هو يتميز عن الواقع مادام فنا. وإذا اعتبرنا الفن للفن بديلا، فإننا نجد أنه يريد أن يجعل من نفسه مطلقا فينفي أيضا تلك العلاقة اللازمة بالواقع الموجود ضمنا في محتواه، مادام يريد التخلص منه... ولكن ما يأخذه أدورنو على سارتر، هو إهماله لأهمية الشكل الذي هو الحجر الأساسي في كل التزام يريد أن يُقاوم ما يتهدد الناس في العالم. فالدلالة ليست ثابتة، والأفكار قابلة للتبادل، بينما الشكل هو الذي يخصص التجربة والأفكار. ومن ثم لا يفيد في شيء أن يقول سارتر إن الدافع وراء الكتابة، هو أن المبدع يوجه نداء إلى القارئ، فالنوايا لا يمكن أن تنوب عن الإنجاز الشكلي للنص، والمبدع معضلته الأولى هي مع اللغة والأشياء التي تحتاج إلى تشكيل. وبدون المغامرة الشكلية والبحث عن تنويعاتها الملائمة للتجارب المعقدة، لا يستطيع المبدع أن يعبر بعمق عن جوهر الحياة بعيدا عن الاختيار المسبق أو الالتزام «الدلالي».

الأدب: أطوبيا السياسة

كثيرة هي الكتابات التي جعلت موضوعا لها التأمل في العلاقة بين الأدب والثورة، بين الأدب والسياسة، بين الإستتيقا والسياسة والكتابة... وضمن معظم تلك التحليلات، يبرز بُعْد الطوبوية والتفكير الطوبوي ليلحم الثغرات، ويمد الجسور بين ما يبدو متباعدا، متعذر التحقيق. وقد كانت ثورة الطلاب في مايو ١٩٦٨ بفرنسا، مسرحة لفكرة «المخيلة في الحكم»، جاءت لتدعم الفكر الطوبوي الذي كان يبحث عن مخرج لانحباس السياسي في ردهات الكرملين ومراهنته على التعايش السلمي.

ونحن نجد نموذجا لهذا الفكر الطوبوي ولتحليل السياسي من منظور الفن والأدب، في كتاب الناقد الفيلسوف ميكيل ديفرين «فن وسياسة» الذي يحلل علائق الفن بالمؤسسة وبالأيديولوجيا، ويستعرض الجوانب المشتركة بين السياسة والفن وكذلك عناصر الاختلاف، لينتهي إلى اليوطوبيا بوصفها أفقا لتجاوز مأزق السياسة والأيديولوجيا على اعتبار أن الفكر الطوبوي «هو فكر الممكن الذي يعلن عن نفسه داخل الواقع حيث يجد بداية للتحقق، وبغير ذلك لا يكون له معنى ولا جاذبية». إن مايفعله ديفرين في كتابه، هو نوع من التركيب بين مجموعة من الأفكار والأطروحات تستمد جذورها من الفرويدية، ومن فوكو، ومن بودريار، وليوتار، ودوفينيو وآخرين، أولئك الذين لم يقصروا التاريخ على تمظهراته المؤسسية والحدثية وعلى التنظيمات السياسية، بل اعتبروا أن التاريخ لم يعد تاريخ دول ولا تاريخ مجتمعات وصراع طبقات، وإنما هو تاريخ مواقف «الرغبة» أو«الاستعدادات الشبقية» (المتصلة بـ: اللبيدو). من هنا يبرز دور الفن والأدب في إعادة صوغ العلاقة بالحياة وبالسياسة، بدلا من علاقة التبعية التي فرضتها بعض الأنظمة والأيديولوجيات على الأدب، يذهب الاتجاه الذي يعبر عنه كتاب ديفرين إلى الدفاع عن فعل ثوري وإبداع فني جديدين تربطهما علاقة جديدة: بدلا من تسييس الفن والأدب، تضفي طابعا إستتيقيا على السياسة.

ولكن هذا التصور لا يخلو من معضلات يصعب حلها. فتحويل الأدب إلى مجال لممارسة الثورة عبر تثوير الأشكال وتجذير المضامين والرؤيات، يلتقي مع حركة تتجير الفن اعتمادا على تبديل الأشكال تبعا للموضة واجتلابا للمستهلكين، وهو ما يؤدي إلى اختلاط القيم واختلال الموازين. من ثم يطرح ديفرين سؤالا جوهريا: كيف نستطيع، إذن، وسط تحولات الفن الشكلية، أن نميز ما هو ثوري بحق؟ ويكتفي بالجواب التالي: يكون تجديد ما، حقيقيا عندما يهدم من أجل أن يبني، وبذلك فإنه لا ينكر الجمال بوصفه غاية.

هكذا، في هذا المنظور الطوبوي، تعوض الثورة السياسية، ويغدو الفن وجها بارزا للأوطوبيا، وهو ما يسمح لميكيل ديفرين بأن يحلم بدمج الثورتين في ثورة واحدة تشمل المجتمع والفن، وتتمثل في محو الخصوصيات وجعل الممارسات الإنسانية ومنتوجاتها متحولة باستمرار، وذلك عندما تصير ممارسات شعبية متحررة من الأيديولوجيا ومدفوعة بالأوطوبيا.

ج - الأدبي غائية مستقلة

يمكن اعتبار تجربة الرومانسية الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر(الأخوان شيلجل، نوفاليس، شيلنغ، دروتيا شيلجل، كارولين شيلجل، هيلزن) نقطة انطلاق لتفكير الأدب في نفسه ووضع وجوده موضع تساؤل، وتشييد تنظيرات عن اللغة وعلاقة الأدب بالفلسفة، وعلاقته بالدين وبالكينونة والوجود[٧]... وهذا المشروع الذي تلخصه عبارة «المطلق الأدبي» فتح الطريق أمام تراكم في النظرية الأدبية وفي تأملات المبدعين حول إنتاجهم وتجربتهم الإستتيقية. إن الأدبي، عند الرومانسيين الألمان، يصهر الأدب في الفلسفة ويحدد أجناسه الأساسية بالشعر والدراما والرواية التي هي ملتقى لكل الأجناس والأشكال التعبيرية، والنظرية نفسها تعتبر أدبا، والأدب ينتج نفسه بإنتاجه لنظريته الخاصة. ليس هناك، إذن، معنى مسبق للنص الأدبي، بل هو محايث ينبثق من خلال القراءة وهذا هو ما يشكل استقلاله، إذ علينا ألا نفترض غاية مسبقة تُوجِّه. وتعتبر تجربة الشاعر مالارميه لحظة أخرى على هذا الطريق، فهو قد دعا إلى نوع من ديانة الأدب، معتبرا إياه نشاطا حلميا وتفسيرا أعلى للواقع وللإبداع، وبحثا عن دلالة شمولية عبر كيمياء الألفاظ والأخيلة والصور. يقول «إن فعل النفي المسرف في المبالغة، هو فعل إبداع يكاد يكون من العدم. وبتظاهري بأن لا شيء يوجد، أجعل ذاتي وحلمي يوجدان».

وبدون الخوض في تفاصيل الشروط التي ساعدت على ظهور هذا الاتجاه وبلورته، نشير إلى أن الاتجاه العلموي للنقد الأدبي في فرنسا، أشعر المبدعين بالحرمان والشطط في قراءة نصوصهم التي تحولت إلى مجال لتطبيق مصطلحات ومفاهيم ومناهج مأخوذة عن علوم الطبيعة والطب والسوسيولوجيا... وبذلك أصبحت ردود فعل المبدعين، في مقالات، ورسائل، كشفا لاحتياج عميق إلى نقد يدرس النص بما هو عليه، بعيدا عن التأويلات المرتبطة بأفكار ومقولات مسبقة. ولعل هذا ما جعل فلوبير يكتب في إحدى رسائله «مايبدو لي جميلا وأود إنجازه، هو كتاب عن لا شيء، كتاب بدون رباط خارجي، ينتصب من ذاته بقوة داخلية آتية من أسلوبه، مثل الأرض التي تنتصب في الهواء بدون أن يكون هناك ما يسندها. أريد أن أكتب كتابا لا يكاد يشتمل على موضوع، أو على الأقل حيث يكون الموضوع غير مرئي تقريبا، إذا أمكن»[٨].

وفي هذا الاتجاه، نجد أفكارا وتطلعات وتجارب عند كبار المبدعين في القرن العشرين: كافكا، جويس، فرجينيا وُولف، أرطو، جورج باتاي، موريس بلانشو... جميعهم - مع اختلاف في التفاصيل- يعتبرون النص الأدبي، حسب تعبير رولان بارت، غير متعدٍ لإطاره [٩]. من ثم فإن العلاقة مع اللغة تغيرت فلم تعد ناقلة للمعنى أو مترجمة لأفكار، بل هي جوهرية بدوالها قبل أن توجد من خلال مدلولاتها، والشكل ملتصق بخصوصية التجربة لا يستنسخ ولا يُكرر، والتخييل قوة مطلقة عبر كيمياء الكلمات وكهربائها يواجه العدم والواقع المسطح ليجعل من « الأكاذيب المجيدة» نسيجا مكتفيا بذاته.

هذه الكتابة اللازمة، غير المتعدية، لها خصائص تربطها بالأبعاد الدينية والصوفية، ولها علاقة مع الزمن لا تقوم على التعاقبية والزمنية الخاضعة لعقارب الساعة، ولها أسئلة تصب في فضاء الميتافيزيقا وتعلو على الآني والسياسي المرهون بظرفياته. إنه اتجاه يدفع بعناصر خصوصية الأدبي إلى حدوده القصوى، وبذلك يُشكل رفضا جذريا للممارسة التي حولت الأدبي إلى تابع أو مادة للاستهلاك السلعي.

انعكاس هذه الإشكالية في الثقافة العربية

منذ العشرينات، ونتيجة لتأثير نصوص واقعية أوروبية وروسية، بدأت تظهر مقدمات يكتبها روائيون ومقالات لنقاد عرب، تبرز أهمية الأدب في التوعية وتصوير بؤس الناس وصراعهم ومطامحهم النبيلة. وكانت مقالات سلامة موسى وبعض الماركسيين العرب تستوحي الأطروحة الانعكاسية التي تجعل الأدب امتدادا لهموم المجتمع ومعضلاته، وتدرج دوره ضمن القوى المعنوية المهيئة للتغير، الفاضحة للاستغلال والمظالم. وكان هناك، إلى جانب هذا التوجه الاجتماعي للأدب، أصوات تتصادى مع بعض الطلائع الفنية والأدبية بأوروبا (السريالية والفن للفن...). لكن الشروط الاجتماعية والسياسية إلى حدود الخمسينات كانت تجعل الرأي العام القارئ مشدودا إلى مفهوم أدبي ملتصق بالمضمون الاجتماعي الواقعي، مستوحيا للقضايا السياسية الكبرى.

وقد نعتبر صدور مجلة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٥٣ لحظة بارزة في مسار إشكالية علاقة السياسة بالأدب في الثقافة العربية، لأن رئيس تحريرها كرس هو وزوجته مجهودات كبيرة لترجمة الأدب الوجودي، وجعل من مجلته منبرا لعرض نظرية الالتزام السارتري ضمن مشروع قوماني يريد أن يزاوج بين عقيدة القومية العربية في مضمونها السياسي، والحرية المسئولة في المضمون الفلسفي والأدبي.

لا يتسع المجال لمتابعة طريقة ومستوى تلقي مفهوم الالتزام السارتري، ولكننا نشير إلى أن الجدال كثيرا ما اتسم بالتجزيء وانقاد إلى بريق الخطاب الطوبوي السارتري ولم يرتقِ إلى مستوى التمحيص والكشف عن الخلفيات والعواقب لدعوة سارتر، باستثناء بعض التحفظات التي أبداها شعراء في كتب نشرت تحت عنوان «تجربتي الشعرية» . وكثيرا ما تنوسيت تفاصيل التحليل السارتري لتختزل نظريته في شعارات مثل«الأدب الهادف» و«الأدب من أجل المجتمع».

خلال الستينات، ونتيجة لتراكم ثقافي وأكاديمي، اتسع نطاق الترجمة نسبيا، وبدأ التعرف على بعض الملامح من حركة الطليعة الأدبية في أوروبا والعالم، فأخذ مفهوم الواقعية والالتزام يهتز وأخذ المبدعون يرفضون الانصياع لإنتاج أدب محرض ويضيقون ذرعا بالتأويلات المؤدلجة، المقلصة لدلالات النص وخصوصيته. ومع حرب ١٩٦٧ وما كشفت عنه من انتكاس، بدأ انجلاء الأوهام تجاه السياسي والأيديولوجي، وأخذ الأدبي يستعيد مواقفه الانتقادية ومبادرته في تشخيص المسكوت عنه، واستبطان أسئلة الذات والقلق الوجودي. انفتحت أبواب التجريب على مصراعيها، واحتلت الكتابة، بمطلقيتها والتباساتها، عند البعض، مكانة التأليه. هكذا، في فترة وجيزة، وضمن حركات وبيانات متداخلة، فوضوية وجسورة، أصبحت حداثة الأدب هي الأفق والمخرج داخل مجتمعات عربية مُضيعة، فاقدة للبوصلة. إن التجريب الجامح في الأدب، برغم افتقاره إلى تمثل الحركات والطلائع المؤثرة عبر المثاقفة، قد غير طرائق الكتابة ونوع الأشكال وأعطى للأدب تحققا مغايرا لما كان عليه من قبل. لكن النقد العربي لم يبرز، كفاية، التغيرات التي طرأت على مفهوم الأدب، وظل مشدودا- برغم تغير المصطلحات - إلى اعتبار الأدب أداة في تغيير الوعي وتثوير المجتمع. ومن ثم فإن التحول الذي عرفه النقد العربي منذ السبعينات اعتمد على «كيف» نقرأ ونحلل النص، مقتفيا خطى النقد في أوروبا، ومستعملا لبعض المناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية ضمن عملية «تجديد» المعرفة داخل الجامعات والمعاهد وإعادة تحديد عناصر إضفاء المشروعية على النص الأدبي. لذلك ظل سؤال: لماذا نقرأ الأدب وماذا نفعل به؟ مغيبا برغم ضرورته الملحة في سياق«سقوط» السياسي وانحصار إمكاناته وفاعليته.

إذا كان النص الأدبي العربي الحديث، خاصة بعد السبعينات، قد افترق عن السياسي الرسمي وبدأ يتطلع إلى استقلاله، والمبدعون يكتبون وظهورهم مكشوفة لا تسندها جدران أيديولوجيا، ولا سلطة دولة قومية، ولا ثورية الحزب، فإن الملجأ المعقول هو القارئ المتلقي الذي أعرض عن الخطابات المتخشبة وبدأ يتحصنت لما يرتج به الوجدان. وهذا بالضبط مايستدعي إعادة قراءة نصوص الأدب العربي الحديث بعيدا عن التصنيفية والمعيارية والاختزالية التي فرضها النقد الأيديولوجي تحت تأثير الفورة الاجتماعية والقومانية . ومن هذا المنظور، يكتسي التساؤل عن جدوى الأدب وعن دوره ومبرراته الآن، أهمية كبيرة في سياق إعادة ترتيب علائق الأدبي بالسياسي، وفي سياق البحث عن لغة تسعف على استئناف الحياة.

لكن المعضلة عندنا تكتنفها صعوبات كثيرة، في طليعتها صعوبتان:

- الأولى تعود إلى شروط الإنتاج الأدبي والفكري ضمن حقل ثقافي متعثر وهش بسبب سيطرة الدولة، وتفشي الأمية وانتكاس التحديث والعمل السياسي المتنور... نتيجة لذلك، لم يحقق الحقل الثقافي في الأقطار العربية نسبة من الاستقلالية تحمي المبدع وإنتاجه، وتوسع دائرة تواصله مع القراء. ولا شك في أن الإجهاض الذي يعاني منه الصراع الاجتماعي والسياسي، وبروز الأيديولوجيا الدينية المتعصبة، قد عاقا سيرورة استقلال الحقل الثقافي ووضوح الصراع داخله.

- والصعوبة الثانية، تتمثل في إعراض فلاسفتنا ونقادنا ومفكرينا عن الاهتمام بالإستتيقا وبنظرية الفن والأدب، لتعميق التفكير في أسئلتهما المستجدة ومفهوماتهما المتحولة.

لكن السياق الثقافي العالمي والعربي بات يفرض علينا، برغم الشروط الصعبة التي تكتنف الثقافة العربية، أن نحلل هذه الإشكالية (الأدبي والسياسي) من منظور شامل وعميق، مثلما تطرح على جميع الثقافات.

الأدبي والسياسي : قطيعة أم استئناف للجدلية ؟

يتبين من هذا العرض القائم على الإشارات والتلميحات والتذكير ببعض الأفكار التي تصوغ إشكالية علاقة الأدب بالسياسة، أن المرجعية الإبستمولوجية والتأويلية تمتح مفاهيمها ومقولاتها وتقييماتها من الفلسفة، والسوسيولوجيا، وشعرية النصوص (البوطيقا) ونظرية الأدب والنقد... وهذه المعاينة تبدو مؤكدة لمنطق الأشياء مادام النص الأدبي هو جماع معارف متعددة وملتقى سجلات وخطابات أجناسية متباينة، تجعل من الصعب الإقرار له بهوية ثابتة، بل وقد تدفع إلى الشك في « وجود» الأدب. لكن التاريخ الأدبي يثبت أن الأدب عاش،

باستمرار، متعالقا مع المعارف الأخرى، وأن وجوده ظل دوما ملتبسا نتيجة لموقعه على الحدود بين أجناس وخطابات أخرى.

وعندما نفكر في علاقة الأدبي بالسياسي، على ضوء ما تقدم، نلاحظ أنها علاقة صراعية وملتبسة، وأن توضيحها قد يقتضي تحليلها عبر وساطة قنوات أخرى وفي طليعتها الفلسفة. مهما يكن، سنحاول في هذه الاستخلاصات أن نجمع العناصر والأسئلة التي تبدو لنا مرتكزا لصوغ الإشكالية:

١) يمر التفكير في العلاقة بين الأدبي والسياسي عبر التفكير الفلسفي والنظري، خاصة منذ نهاية القرن الثامن عشر، وميلاد الأدب الحديث مقترنا بالتفكير في ذاته وفي وضعه الاعتباري داخل المجتمع والحقل الثقافي. ومن هذا المنظور، تكون الفلسفة قد «ساعدت» الأدبي على وعي ذاته وإمكاناته، وساعدته على« الانفصال» عن السياسة، لا بمعنى عزله عنها، وإنما بمعنى التخلص من علاقة التبعية المطلقة، ليمارس السياسة من منظور مغاير، يقوم على خصوصية الأدبي وقدراته الانتقادية وتشخيص ما هو غير موجود في الخطابات الأخرى. وإذا استعملنا تعريف الأدبي على أنه طفيلي الخطابات الأخرى، كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد، فإننا نجد، بالفعل، أن الأدبي غدا يضطلع بوظيفة دقيقة ونادرة، هي الكشف عن ثغرات الخطابات الأخرى وعن تعدديتها وعن الطريقة التي تتحول بها تلك الخطابات داخل التجربة المعيشة المعربة عن ملامحها من خلال الكتابة. بل إن هذا« الانفصال» أعلن عن نفسه أيضا حتى بالنسبة للفلسفة، إذ لم يعد مقياس الجودة والعمق متمثلا فيما يشتمل عليه النص الأدبي من فلسفة «مستعارة»، وإنما أصبح المقياس مراعيا للخصوصية، وذلك بالبحث عن الفلسفة الأدبية بدلا من فلسفة الأدب، أي «... الفكر الذي ينتجه الأدب وليس الفكر الذي يُنتج الأدب في غفلة منه». وبذلك، فإن الفلسفة الأدبية ليست فلسفة تلقائية لكتاب، وليست أيديولوجيا للأدب، بل يبحث عنها داخل الأشكال الأدبية وليس خلف ما يبدو أنها تقوله.

وفي نفس الاتجاه، نجد أن أسئلة ما بعد الحداثة، في صياغتها وتجليها الفلسفي[١٠]، انطلاقا من نيتشه وهيدغر، وما طرحاه عن النهيلية ونهاية التاريخية، ومأزق التجاوز...، تعيد الاعتبار للتجربة الإستتيقية والأدبية وتنظر لقدرة العمل الفني على توليد خطاب لا يقتصر على مضاعفة القائم الموجود، بل يجعل النقد ممكنا، مادامت التجربة الفنية مرتبطة بالمحايثة، وقادرة على ملاحقة التفاصيل اليومية ورصد نبضات الحياة بعيدا عن الإسقاط الدلالي والأيديولوجي الجاهز.

٢) تبرز، بقوة، أهمية الشكل والتشكيل في علاقة الأدبي بالسياسي. والمسألة هنا لا تتعلق بالتأكيد(الذي غدا أوتوماتيكيا، مُفرغا من فحواه) على تلاحم الشكل بالمضمون، وإنما التفكير في أهمية الشكل وإمكاناته وعلائقه بالمضمون التي ليست علائق مُعطاة مسبقا. ونحن نجد في تاريخ النصوص مضامين «ثورية» تستعمل أشكالا تقليدية (مثلا، روايات ومسرحيات سارتر، وكذلك ما دعا إليه لوكاتش من تبني الشكل الواقعي للتعبير عن المجتمع الاشتراكي...)، وفي ذلك نشاز يضيع من طاقة العمل الفني الانتقادية الجذرية . وفي هذا الصدد انتقد أدورنو مفهوم التباعد البريشتي الذي أراد أن يعارض به الكتارسيس (التطهير) الذي هو في خدمة الأيديولوجيا القامعة . لكن بريشت الذي عوض إثارة انفعال المتفرج باستثارة حكم والتزام لديه، من خلال التباعد، لم ينتبه- في نظر أدورنو- إلى أن المشاهد لا يمكن أن ينتقل بسهولة من العالم الموضوع داخل لاواقعية اللعب المسرحي، إلى عالم البراكسيس والالتزام السياسي كما يؤمل بريشت، خاصة إذا كان المحتوى الذي يريد نقله بريشت هو محتوى تعليمي، مستعار من أيديولوجيا، وغريب عن الشكل.

وأعتقد أن هذه المسألة على جانب كبير من الأهمية، لأنها تسعف على التفكير في علاقة جديدة بين الأدبي والسياسي في تجربة الأدب العربي الحديث. بالفعل، أرى أن الشكل جوهري في عملية الإبداع، ولذلك يستدعي معرفة بسوسيولوجيا الأشكال[١١]، واستيعابا لأسسها الإستتيقية وامتداداتها وتداخلاتها مع أشكال تعبيرية أخرى. وهذه العملية مقترنة بأن يتعامل المبدع مع جميع «المواد الخام» المشكلة لنصوصه، على قدم المساواة، سواء كانت تنتسب إلى السياسة أو إلى الذاكرة أو إلى التجربة المعيشة... ولتحقيق ذلك، لا مناص من إخضاع تلك المواد للتشكيل، لتخصيص الرؤية واستبطان الثيمات وتحرير الدلالة من المعنى الجاهز. أليس التشكيل، بهذا المعنى، فعلا سياسيا يخضع كل العناصر للتحويل ويشحن اللغة بالإيحاءات والتلاوين ويعتقها من مهمة التعبئة المباشرة؟

٣) أخذ التلقي والقراءة يحتلان – في العقود الأخيرة – اهتماما واسعا ضمن مقاربات النقد، وتنظيرات الأدب. ودون أن ندخل في تفاصيل اتجاهات التلقي، نشير إلى تأثير ذلك في تغير مفهوم الأدب، بل في علاقته بالسياسي والأيديولوجي. ويهمنا، بالخصوص، إبراز دور الاهتمام بالقراءة والقراء في العودة إلى سؤال جدوى الأدب وماذا نفعل به، وإلى النقد التقييمي الذي تلاشى أو كاد، تحت ثقل القراءات البنيوية والسيميائية والبوطيقية التي لا تهتم بامتدادات النص إلى ما هو خارج عنه، وتولي العناية لكيفية القراءة المتناسقة«العلمية». مع عودة الاهتمام بالنقد التقييمي وبردود فعل القراء والمتلقين، استعاد الأدب من خلال التعليق النقدي، وشائجه بالسياسي من منظور أعمق، ذلك أن الانشغال بمشاكل القيمة لم يعد محصورا- كما كان – في براكسيس القراءة، والجمهور، والدلالة، والذات بوصفها فاعلا اجتماعيا... أي أن الوضع الاعتباري المؤسساتي للإستتيقا هو الذي يحدد، ضمن مفهوم الحداثة، الخطاب القيمي القائم على منطق

الهوية(كانط) وهيمنة صيغة للذاتية أنتجت هويات «أنا» متمركزة حول الذات. وفضلا عن ذلك فإن هذا الاتجاه في تقييم الأدب والفن لم يكن يميز بين بنيات الدلالة الواعية والبنيات اللاواعية، وهو ما جعله خاضعا لمنطق الهوية... لذلك، أخذ التقويم الأدبي عند بعض النقاد يدخل في الاعتبارشرط ما بعد الحداثة لجعل الممارسة النقدية تزحزح التركيز على مناقشة بنيات المعنى لتهتم بزعزعة البنيات القائمة واكتناه الدلالات خارج بنيات الهوية التي أضفى عليها كانط صفة الصلاحية الذاتية الكونية[١١].

٤) باتصال مع النقطة السالفة، نجد أن ثورة التكنولوجيا واكتساحها لجميع المجالات، قد انعكست بقوة على الأدبي وفرضت عليه معطيات وحقائق تستلزم إعادة النظر في كثير من التصورات والممارسات. وكما أوضح ذلك شيفان سركاني، فإن على الأدب أن يتحول من حامل للأيديولوجيا الإنسانوية إلى واصف للصورة المعزوة للكون والملتصقة بالتواصل وأدواته الحديثة، وبذلك تغدو الثقافة الأدبية الجديدة هي المحاور الجدلي للتكنولوجيا الجديدة، لا مجرد متلفظ بخطاب عنها. هكذا يتبدل مفهوم القراءة أيضا وتزال الحواجز فيما بين أصناف الجمهور، وتتفاعل أنواع الأدب الشفوية والمكتوبة، وتصبح صنائع النص متداخلة، متشابكة بدون حدود أجناسية. بعبارة أخرى، فإن الأسئلة المطروحة على الأدب هي من منظور القارئ المشروط بانفجار التكنولوجيا، ومن ثم يصبح التنظير النقدي والتقييمي مطالبا بمعالجة مسألة الدمقرطة العامة والجذرية للأدبي. هكذا يعود السياسي، بقوة، ليسائل الأدب وإمكاناته في سياق معطيات التكنولوجيا: هل «سيحترف» النقد الدائم للسلطة؟ هل سيخاصمها جهارا؟ هل يستطيع أن ينتقل من فعل اللغة إلى الفعل المغير؟ هل سنشهد ميلاد أدب مُغاير جذريا للأدب الذي نعرفه؟

على سبيل الاستخلاص

إذا نظرنا إلى إشكالية علاقة الأدبي بالسياسي من منظور شامل يستحضر الأفق الغائم، المأزوم للسياسة وللمجتمع ولقيم التعالي، فإن الجدلية بينهما لا يمكن أن تؤول إلى تركيب استنادا فقط إلى صراع وحوار يعتمد على خصوصية كل مجال وإمكاناته... وقد نميل – في هذه الحالة– إلى الاقتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة وتفاصيلها والقادر على مساءلة الخطابات الأخرى، يستطيع مع التجربة الإستتيقية أن ينجز النقد العميق للبنيات القائمة على أساس مغاير للاعتبارات السياسية. وحينئذ تكون الجدلية بينهما شبه مُعاقة، في انتظار حل معضلات أشمل (العلاقة مع الحقيقة، مع التكنولوجيا، مع الفلسفة...).

لكننا إذا أغمضنا العين على الأزمة المتعددة الوجوه التي تواجه الأدبي والسياسي، وتشبثنا بالاعتقاد في «التقدم» وفي فاعلية الأيديولوجيا، فإننا سنستمر في الاحتماء بالالتباس المهدئ الذي يوهمنا بأن الأدبي لا يمكنه أن يوجد ويؤثر ويبرر نفسه إلا مرتبطا بالسياسة أو بحقيقة مطلقة تنحدر من أنساق فكرية ملتحمة و«مقنعة».

أظن أن الأدب الكتابة يستطيع، بوصفه صيرورة – كما يرى دولوز–[١٢] أن يحدث ثقبا وسط هذا السديم المعتم إذا قلنا مع هذا الفيلسوف:

«عندما نكتب نعطي (نهدي) دائما الكتابة لأولئك الذين لا يملكونها، لكن هؤلاء يُعطون للكتابة صيرورة لا يمكن، بدونها، أن توجد، فتغدو مجرد حشو في خدمة القوى القائمة».

الهوامش

(١) اعتمدنا على ماكتبه بورديو عن الحقل الثقافي والأدبي وبخاصة في كتابه: Les Régles de L'Art (genèse et structure du champs littéraire), par Pierre Bourdieu, Seuil, 1992. لقد حلل بورديو مفهوم الاستقلال الذاتي للحقل الثقافي والأدبي، ودحض الأفكار والتصورات المنحدرة من الرومانسية عن « عبقرية المبدعين ورسالتهم شبه الرسولية...

(٢) عن : لماذا الأدب، نجد فصلا في كتاب سارتر«ما الأدب؟»، ينحو فيه إلى تحديد دوافع الكتابة بالرغبة في كشف الكينونة وبميل الإنسان إلى التعالي(الترنساندانتالية) جريا وراء الشعور بأننا أساسيون بالنسبة للعالم، ومن ثم، فإن الكتابة(الأدب) هي بمثابة نداء موجه إلى القارئ من أجل ممارسة الحرية.

وهذا الطرح السارتري لايخلو من تعميم وتجريد، لأنه يفترض أن «الإنسانية» قائمة ضمن شروط الحرية المطلقة.

من جهة ثانية، وكما لاحظ أدورنو على سارتر، فإن«اللماذا» المعلنة على هذا النحو من جانب الكاتب، لا تطابق بالضرورة إنجازه الأدبي، إذ للعمل الأدبي شروط أخرى قد تفضي إلى عكس نوايا المبدع.

ونحن، في هذه الفقرة، نستوحي ماكتبه ميشيل شارل الذي يطرح السؤال من منظور القارئ (الناقد) أساسا: لماذا نقرأ الأدب؟ وماذا نريد أن نصنع به في هذا العالم؟ ولذلك فإن سؤال: كيف نقرأ النص ؟ يرتهن ويتحدد بسؤال: لماذا هذه القراءة؟

انظر كتابه: Introduction à L'Etude des Textes, par Michel Charles, Seuil, 1995.

(٣) انظر كتاب L'Absolu Littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand), par Ph. Lacoue-Labarthe/J.L. Nancy, Seuil, 1978.

(٤) انظر كتاب ميكيل ديفرين : Art et Politique, par Michel Dufrenne, Col. 10/18 No. 889, 1974.

(٥) هذا عنوان كتاب ألفه جان ميشيل بيسنيي عن جورج باتاي، مرجع مذكور. La Politique de L'Impossible (L'intellectuel entre révolte et engagement), par J. Michel Besnier, La Découverte, 1988

(٦) انظر كتاب أدورنو: Notes sur la Littérature, par Théodor Adorno, Flammarion, 1984.

(٧) انظر كتاب « المطلق الأدبي» L'Absolu Littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand), par Ph. Lacoue-Labarthe/J.L. Nancy, Seuil, 1978.

(٨) من رسالة بعثها إلى صديقته لويز كوليه بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢.

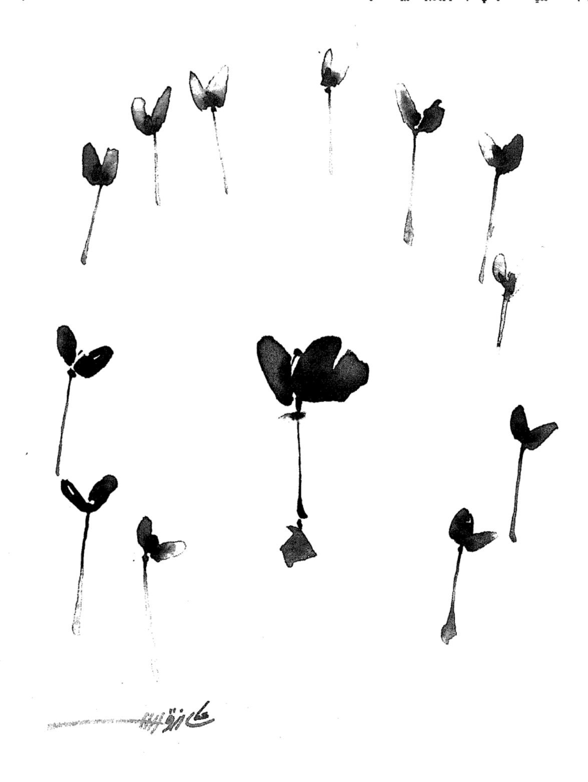
(٩) انظر كتاب بيير ماشري A quoi Pense la Littérature?par Pierre Machiery, ed. PUF, 1991.

(١٠) انظر كتاب جياني فاتيمو المترجم من الإيطالية إلى الفرنسية بعنوان، La Finde la Modernité, par Gianni Vattimo (traduit de l'italien), Seuil, 1982. نشر سوي ١٩٨٢.

(١١) لقد طرح عبد الله العروي هذه القضية في كتابه«الأيديولوجيا العربية المعاصرة»، ١٩٦٧ بالفرنسية أو الترجمة المصححة التي أنجزها بنفسه وصدرت هذه السنة(١٩٩٥) عن المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء وبيروت.

(١٢) انظر دراسة بعنوان « التقييم في الأدب» ضمن الكتاب الجماعي: Théorie Littéraire, collectif Marc Angenot, J. Bessière..., ed. PUF, 1989. في هذه الدراسة، يرى صاحبها أن التقييم، في المجتمع الغربي، يفترض تحليل القوى المهيمنة فعليا التي تتمثل في قدرة الرأسمال التأثير على تنظيم الرغبات البشرية: من جهة، الأنا الأعلى للاشاة تلك الرغائب، ومن جهة ثانية، «الهو» لتنظيمها بطريقة مختلفة. فالأيديولوجيات تنظم الأنا الأعلى، لكن هناك العاطفيات التي تتكفل بتنظيم «الهو». من ثم، يكون رأس المال في تعارض مع الدولة: هي تهتم بالأنا – الأعلى أي الهويات الأيديولوجية، وهو يهتم بعاطفيات الأنوات وتنظيمها.

(١٣) انظر: Dialogues, par Gilles Deleuze/Claire et Structure du champs littéraire), par Pierre Bourdieu, Seuil, 1992.



الأدب والسياسة والوطن

فيصل درّاج

تتحدد علاقة الأدب بالوطن بمستويين مختلفين، أحدهما أخلاقي، ينطوي على العاطفة والانفعال والذاكرة الفردية والجماعية. وثانيهما تاريخي مرجعه مقولة « المواطنة» التي تردّ إلى ذات إنسانية حرّة، تتطلع إلى المساواة والتحقق. وإذا كان المستوى الأخلاقي يفضي إلى لامكان، فإن المستوى الآخر يستدعي مفهوم «الدولة»، إذ الدولة، في ارتقائها أو تخلفها، تحدّد معنى الوطن والمواطنة، مثلما تعين شروط إرسال النص الأدبي واستقباله، ويظل التاريخ في الحالين، المرجع- الأساس الذي يحدّد العلاقات جميعا التي تحتضن المواطن والأديب والقارئ.

يتحوّل الوطن، في التصوّر التاريخي، إلى مجاز ذهبي وإلى وجود مادي في آن، يأخذ في حدود المجاز الصورة المثلى التي تنطوي على مهد الطفولة ومرابع الصبا وجمالية المكان، وصولا إلى مفردات صوفية ليس آخرها أرض الأجداد وأرواح الأبطال الهائمة، ويغدو الوطن، في وجوده الملموس، معطى تاريخيا، يحقق الوجود الإنساني في شروط عابرة معينة، وينقض هذا الوجود في شروط أخرى، يحققها بقدر ما يقترب من تأكيد المواطنة، وينقضها بقدر ما يحاصر المواطنة ويقوّضها. ولعل ثنائيات: السلطة/ الرعية، النخبة/ العوام،الصفوة/ العفوش... إشارة إلى معنى الوطن، كرمز ذهبي تارة، وكمساحة لاغتراب تارة أخرى. ومع أن مفهوم الوطن يتكشّف بداهة ميسورة في لحظة أولى، فإن عطف الوطن على التاريخ يكشف عن شيء آخر. فلم يع الإنسان الوطن مرجعا كليا، بالمعنى النظري، إلا بعد ارتقاء تاريخي ميز بين الوطن والقبيلة، وأقام الفرق بين الدفاع عن الأرض، والدفاع عن السلطان الذي يحتكر الأرض، وأوجد مسافة بين الانتماء الوطني والعقيدة الدينية. ولقد خاض الإنسان العادي معارك عديدة دفاعا عن القبيلة والسلطان والطائفة، قبل أن يصل، وبأشكال متفاوتة، إلى وعي يحرّر معنى الوطن من المراجع الضيقة التي تلازمه، بدءا بالسلطان وانتهاء بالطائفة، أو انتهاء بتجريد قديم- حديث يقول: إن وطن المؤمن دينه، أو إن الآخرة هي ديار المؤمنين.

ولهذا يكون منطقيا أن يشكل الاغتراب المزدوج قوام علاقة الإنسان بوطنه. فمغترب هو عن وطن لا يلبي من حقوقه الاقتصادية والسياسية والحقوقية والثقافية... إلا قليل القليل، ومغترب هو عن وطن- مثال، كلما اقترب منه أوغل في الابتعاد. وهذا ما يجعل معنى الوطن يتكوّن في اغتراب متجدّد وفي كفاح متجدد ضد الاغتراب.

وبهذا المعنى تبدو مقولة «المواطنة» في إيحاءاتها التاريخية المتعددة، أداة ربط بين عنصري الأدب والوطن، ذلك أن المواطنة، وهي تنطوي، نظريا، على الحرية والعدالة والمساواة والكرامة الوطنية، تستدعي مفهوم الدولة التي من خلال أشكال تدخلها توسع مجال المواطنة أو تحاصره. وبسبب هذا يتوسط مفهوم الدولة بين الأدب والوطن، غير أن تحقق المواطنة لا يمتثل لإرادة الدولة فقط التي تنزع بجوهرها إلى استقرار الاغتراب وتجديد استقراره، إنما يرتبط أولا بمقاومة المقهورين لتحقيق مواطنة جديدة، من خلال سلطة سياسية جديدة. إن دور الدولة، إزاء القوى المناهضة، يفرض السياسة مستوى شاملا يخترق العلاقات كلها التي تحتضن الأدب والوطن والدولة معا.

تترجم العلاقات السابقة ذاتها في حقلين لا ينفصلان. التاريخ هو الحقل الأول، والسياسة هي الحقل الثاني، بل إن السياسة، وهي مقولة حديثة، لا تعطي معناها إلا من خلال شكل العلاقة بين التاريخ والمجتمع. ذلك أن الحديث عن السياسة، ينطوي على وجود شعب يمارس السياسة، أي يتضمن وجود ذات فردية، أو جماعية، تستطيع ممارسة القبول والرفض والاختيار، وتستطيع التعبير عن إرادتها الفردية والجماعية في أطر وكيانات سياسية موافقة لها، ليس آخرها الحزب السياسي. تتضح، في هذه الحدود، دلالة السياسة، كمقولة حديثة، مثلما يستبين معنى علاقات أخرى مرتبطة بها، مثل: الشعب، الديمقراطية، تعددية العقل والاجتهاد، الأحزاب السياسية. ويدور الحديث جُله في مدار ارتقاء الأفراد والجماعات الذي ينقل الإنسان من علاقة مبهمة إلى شخصية متمتعة بحق الرفض والقبول، مثلما ينقل الجماعات من حيز الانتماء من مراجع انفعالية ضيقة إلى مراجع موضوعية واسعة، بعيدة عن العصبية الفقيرة والتعصب الأعمى. وإذا كانت الكتابة، كما القراءة، على الرغم من مسافة بينهما، تحيل على الذاتية الفاعلة أو الذات الغائبة، فإن سؤال: الأدب/الوطن يتعين في شروط إنتاج الذاتية الحرة أو مصادرتها.

اتكاء على معنى الذاتية المتحررة، فإن مفهوم الوطن، كانتماء طوعي طليق، يعبّر عن وعي تاريخي متقدم، لأن الوعي الإنساني في

ضيقه واتساعه، يتحدّد بطبيعة المراجع التي يأخذ بها. ولعل القول بالوطن، كمرجع- أساس، وعلى مبعدة من المقاييس العصبوية الضيقة، اعتراف بتساوي البشر الذي يفرض تساوي الانتماء إلى تاريخ مشترك، وتساوي البشر في بحثهم عن وطن يحقق المساواة بين مواطنيه دون تمييز في الدين واللون والإقليم.

تصدر عن مقولة المساواة، كفعل وكنزوع، مقولة الشعب التي تترجم معنى الوطن وتؤسس لاستقرار واستمرار نقاء الوطن، بشكل تجعل منه حيزا إنسانيا لا اغتراب فيه. ومهما يكن عبق التاريخ الذي صاغ وطنا ما، فإن الوطن، في التحديد الأخير، إبداع إنساني سامٍ، تصوغه الذوات الحرّة، مثلما يسمح هو بتجديد صياغة الذوات التي صاغته.

يشكّل مفهوم الذات الحرة مدخلا منطقيا لقراءة مفهوم الوطن، ومدخلا تاريخيا يقرأ الوطن ويجدّده، أو يتحاور معه اعتمادا على فكرة- أساس، هي: المواطنة. وعلى الرغم من كثافة الأواصر التاريخية التي كوّنت ما يدعى بالوطن، فإن مفهوم المواطنة مفهوم حديث، لا ينفصل في حداثته عن مفهوم الشعب وعلاقات أخرى، سعت وتسعى، إلى دفع التحقق الإنساني إلى الأمام. ومن هذه العلاقات، الأدب الذي لا ينفصل في مسار تكونه عن مسار تكوّن الحركات الشعبية، الأمر الذي يوحّد العلاقتين معا في مدار الذات المبدعة، سواء كانت هذه الذاتية فردية أو جماعية، أو ذاتية فردية، يدفعها وعيها المتقدم إلى الانصهار في الذاتية الجماعية، وإلى العمل من أجل إيضاح وتوطيد غاياتها وآفاقها. ومهما تكن جملة الانقسامات والصراعات التي تخترق الممارسات الأدبية، فقد مثل الأدب تاريخيا، وفي السياق الذي أنتجه، فعلا اجتماعيا- ثقافيا متقدما، تصوغه ذوات مبدعة تتطلّع إلى صياغة ذوات مبدعة أخرى، أو تسعى إلى الحوار مع ذوات أخرى عاقلة ومفكرة، وقادرة على الرفض والقبول والاختيار.

وقد تبدو الكلمات السابقة تصنيما للأدب وتقديسا للعاملين في الأدب. غير أن المقصود في القول يتجاوز الفرد والأفراد ويقع على مقولة أساسية هي: مجتمعية الكتابة ومجتمعية القراءة ومجتمعية الإرسال والاستقبال الأدبيين التي تنقض كل فعل طقوسي، يختزل القراءة والكتابة والحوار إلى اختصاص نخبة مغلقة متعالية عن البشر وهمومهم. ولعل مفهوم المجتمعية هذا لا يكمل معناه إلا باستدعاء مجتمعية السياسة التي تنقض السياسة كاختصاص واحتكار، وتحولها إلى شأن اجتماعي عام. بهذا المعنى، فإن الثناء على الأدب، في حدود السياق الأول الذي أنتجه، هو ثناء على الثقافة، من حيث هي شأن اجتماعي عام. تتضح هنا، ربما، دلالة الذاتية المبدعة التي يدفعها وعيها الذاتي، دائما، إلى فعل جماعي مقاتل، غايته تحقيق الذات الجماعية والمجتمعية، أي تخليق الوطن الذي لا اغتراب فيه.

تتضمن السطور السابقة، ربما بشكل مضطرب، فكرتين أساسيتين، تقول الأولى منهما: إن الظواهر المعطاة بشكل كامل ومسبق لا وجود لها، يستوي في ذلك الوطن والأدب في آن. وتنقض هذه الفكرة مقولة الأصل التي هي مقولة لاهوتية في جوهرها. فلا الوطن أصله فيه، وليس للأدب أصلا الحذر منه. وتقول الفكرة الثانية: إن حدود المجتمعية هي المعيار الذي يقيس ارتقاء الظواهر أو تخلفها. غير أن المجتمعية التي تنكر مفهوم الأصل بدورها، نتيجة لتطور تاريخي طويل، يساوي الفترة التاريخية التي أنتجت شيئا يدعى بالأدب، وأنتجت الشعب الذي هو مبدع الأدب وقارئه. وما أريد تأكيده هو أن الأدب ظاهرة حديثة لا تنفصل عن ظواهر حديثة أخرى، ليس آخرها ظاهرة الحركات الشعبية، في شكلها الواضح أو المستتر. لقد ظهر الأدب حين حقق أبعاده المجتمعية التي تتوزع على مرجعين، أولهما اجتماعي- تاريخي، وثانيهما مرتبط بوعي الأدب لذاته، بنية ووظيفة. يتمثل المرجع الأول في التحولات الاجتماعية التي قوضت صورة الأدب، كإبداع فردي يدور في علاقات ما بين-فردية. ومن هذه التحولات ظهور المطابع والصحف ودور النشر والأحزاب السياسية التي تحمل الأدب رسائلها الفكرية والسياسية، وهو ما أشار إليه فرح أنطون حين عالج الفن الروائي في بداية هذا القرن، ورأى فيه أداة للتعليم والتهذيب ونشر الأفكار الاجتماعية. وروايته «المدن الثلاث» برهان على ذلك وآية له. وربما يكون فالتر بنيامين من الأسماء الماركسية التي عالجت موضوع ظهور الأدب، بالمعنى الحديث، وارتباطه بالتحولات الاجتماعية والتقنية، حيث إن التحولات الأخيرة قوّضت أسس الأدب الطقوسي، من حيث هو إبداع فردي يدور في قصور مغلقة، تمارس السياسة فيها بدورها كطقس نخبوي مغلق. وإذا كان بنيامين قد ربط الأدب بوسائل النشر والطباعة التي تكسر عبق النص الأدبي المتعالي، فإن ألتوسير ومدرسته قد ربط الأدب بسعي البرجوازية الصاعدة إلى تثبيت هيمنتها الأيديولوجية، عن طريق إنتاج نص أدبي تصوغه لغة قومية تستقي قواعدها من قواعد ونحو ومعايير المدرسة البرجوازية. بهذا المعنى، فإن بنيامين يربط ظهور الأدب بظهور القارئ الجماعي الجديد، الأمر الذي يحيل على مفهوم الشعب، وعلى ما دعاه جرامشي مرة بتعلم علم الجمال الشعبي. أما ألتوسير فإنه يرد الأدب إلى الهيمنة الأيديولوجية البرجوازية وإلى موقع النحو والصرف في المدرسة البرجوازية. وفي الحالين يكون الأدب ظاهرة حديثة، لأن معيار حداثة ظاهرة معينة هو مجتمعيتها، أو مدى آثارها الاجتماعية

وإذا كانت التحولات الاجتماعية والتقنية قد شكلت المرجع الخارجي لمجتمعية الأدب، فإن الآثار السياسية الصادرة عن هذه التحولات، ومفهوم الحزب السياسي آية لها، قد أجبرت النص الأدبي على أن يؤسس مرجعيته الداخلية التي تتجلى في البنية والوظيفة. فلم

يعد الأديب يكتب نصا معلقا في الفراغ أو رسالة نخبوية تستقبلها نخبة جاهزة، بل أصبح يكتب نصا لقارئ لا يعرفه، ويأخذ بلغة تجمعه مع القارئ ولا تفصله عنه، بل أصبح الناشر يتعامل مع النص الذي يصله من وجهة نظر سوق القراءة، الأمر الذي جعل نصا صعبا مثل «البحث عن الزمن المفقود» لا يعثر على الترحيب في لحظة أولى. إضافة إلى ذلك، فإن التداخل الشديد بين الأديب والنزعات السياسية المسيطرة، جعل الأديب يعكس واقعه، إن لم يجعله يبني نصه الأدبي من وجهة نظر خياراته السياسية. ينطبق ذلك على بلزاك المحافظ سياسيا وهنريش هاينه الشاعر الألماني الذي أعجب به ماركس. و دون التوقف أمام ثورة أكتوبر وأحلام بوجدانوف وجوركي في أدب «تقدس الأرواح»، فإن حركات أدبية وفنية رأت في الأدب والفن أداتين لتثوير الواقع. وليست الحركة السريالية في فرنسا، وفي العقد الثالث من هذا القرن، إلا آية على الوهم القائل بـ «قوة الكلمات»، ذلك أن بروتون، ومن معه، رأوا في تغيير لغة الشعر مدخلا إلى تغيير المجتمع كله. وفي الحالات جميعها، فقد عمل الأدب، وبعد تحقق مجتمعيته ولو بالمعنى النسبي، على خلق واقع مرغوب، لا ينفصل عن تعبيرات مثل: الثورة، التغيير، البحث عن الأفضل التي مهما تكاثرت تفضي إلى المواطنة الجديدة، وتعمل على نقل الإنسان من وضع المواطنة المجردة إلى موقع المواطنة الفعلية. ولعل الفصل بين المواطنة الفعلية والمواطنة المجردة إشارة إلى ارتباك مفهوم الوطن، من حيث هو مجاز ذهبي ووجود حقيقي في آن. ويمكن في حدود الارتباك النظري، أن نشير إلى وطن بلا مواطنة، وإلى مجتمع بلا شعب، بالمعنى الحديث، الأمر الذي يجعل الأدب يحلم بتجسير الهوة بين الوطن والمواطنة وبين المجتمع والشعب، وهو فعل كفاحي تاريخي.

الأدب والسياسة

والموضوع قديم، وإن كان القدم لا يقوم في المواضيع بل في طريقة النظر إليها، ذلك أن كل المواضيع قديمة وجديدة في آن. ويمكن قبول موضوع الأدب والسياسة بشكلين من النظر، أولهما: الأدب من وجهة نظر السياسة، والثاني السياسة من وجهة نظر الأدب. وإذا كانت شروط التفتح والحوار تحتفظ بالقسمة دون تخليط، فإن شروط العسف والحصار والتضييق تخلط الموضوعين معا، من وجهة نظر المسيطر.

ولقد أهرقت الدوائر الماركسية ، كما الدوائر المناهضة لها، حبرا كثيرا في الموضوع. وإذا كانت الأطراف المعادية للماركسية قد حولت نظرية الأدب إلى قناع تحارب به الماركسية سياسيا، فإن الماركسيين في فترة من الزمن خلت، قد خلطوا بين المعايير الأدبية والسياسة الثقافية، اتكاء على تفسير مبتسر لكتابات لينين حول «الأدب الحزبي»، علما أن لينين كان يقصد بـ«الأدب» الصحافة الحزبية، كما أظهر كلود بريفو، لا الأدب بالمعنى المتعارف عليه. وفي حدود هذا التخطيط تم حصار الأدب بمراجع خارجية، تختزله إلى إعلام ودعاية وتحريض، تسوق الجيد والسيئ وتمتهن الجيد إنْ دافع عن مراجعه الداخلية، ورفض الانصياع إلى معايير مسطرية لا تتخفف، دائما، من السوقية والابتذال.

ولايقوم الأمر بالتأكيد، في منظور سياسي جديد يقترح أدبا جديدا، إنما يقوم في منظور ضيق وفقير يمتهن الأدب والسياسة معا، أي أن جوهر المسألة يتمثل جوهريا في وعي مستبد يتنكر للتمايز والفروق والاختلافات. ذلك أن إرجاع الأدب إلى السياسة، وهما حقلان متمايزان، يعني إنكار الاستقلال الذاتي- النسبي للأدب، من حيث هو ممارسة معرفية محددة، مثلما يعني إخضاع النقد والتأويل إلى السياسة المفترضة أيضا. غير أن هذا الإخضاع الذي يُرجع الكثير المعرفي إلى الواحد السياسي، يكشف عن أمرين: أولهما الجهل بالمعنى الموضوعي للسياسة التي تتناول حقولا متعددة، وتتحوّل بالتالي إلى سياسات متقاربة ومتباعدة في آن: السياسة الاقتصادية، السياسة الثقافية، السياسة التعليمية... وهذا ما ذهب إليه بنيامين حين قال: لا سياسة ثقافية صحيحة من دون سياسة صحيحة، وهو ما يمكن أن يترجم بالشكل التالي: لا وجود لموقف صحيح في الأدب من دون وجود موقف صحيح في السياسة، ويتكشف الأمر الثاني في موقف مستبد ينكر ذاتيات المعارف المختلفة لصالح معرفة- أساس، وهو ما يذكر بموقف الشيخ التقليدي الذي يرد العلوم كلها إلى «علم الدين».

والسؤال الذي يطرح الآن هو: ما هي النتائج الصادرة عن مصادرة السياسة للأدب؟ يقود الجواب مباشرة إلى اللاهوت القائم على تبشير يزجر الواقع المشخص. فقد أدّى امتثال النص الأدبي إلى المراجع السياسية إلى أدب ذهني يبدأ من التعاليم ويتنكر للشخص منتجا ما يمكن أن يُدعى بـ «الأدب الرغبي» الذي يصوغ الرغبات ويعرض عن تأمل الشروط الموافقة والمانعة، ولم يقتصر مبدأ الاختزال على النص المكتوب، بل تعداه إلى النقد وإلى إيحاءات القراءة. وواقع الأمر أن أحادية المنظور السياسي تنزع دائما إلى تكثير الأحادية التابعة: أحادية الكتابة، أحادية القراءة، أحادية التأويل. بشكل آخر، إن كان الوعي الديمقراطي يقترح نصا ملتبسا، يسمح بتعددية القراءة والتأويل، فإن الوعي اللاهوتي، وهو مستبد بالضرورة، يفرض دائما نصا شفافا، عاري المعنى، ولا يحتمل التأويل-الاختلاف. ولعل الرجوع إلى روايات عربية، ادعى أصحابها يوما أنهم من أنصار الواقعية الاشتراكية، يعطي نموذجا عن «الأدب الرغبي» الذي يستبدل الوهم بالواقع، والمستقبل بالحاضر، والمعرفة الكلية بالمعرفة النسبية، ولا يختلف الأمر كثيرا في روايات فلسطينية هزمت العدو الصهيوني قبل أن تراه.

يرتبط القسم الثاني من السؤال بـ «موقف الأدب من السياسة». نؤكد من جديد أننا لا نأخذ بالقطع بين العلاقتين ولا نميل إليه، فما نحاول الوقوف عليه هو المنظور الذي يربط الأدب بالسياسة، من حيث هو ربط ضروري، إن تمت معالجته بشكل صحيح. يقول بنيامين: إن كانت الفاشية تحوّل السياسة إلى علم جمال فإن الشيوعية ترمي على علم الجمال بعدا سياسيا. وقول بنيامين يتطلع إلى أدب جديد لا إلى اختزال الأدب الجديد إلى سياسة قديمة، ذلك أن تجديد الأدب يتم بمنظور جديد يعيد تركيب العلاقات الأدبية المسيطرة. أو لنقل إن الأدب الجديد لا وجود له إلا بمقدار ما ينقد الأدب القائم ويكشف عن تهافته، أو: يتحدد جديد الأدب بمقدار انزياحه عن الأدب المسيطر ومعاييره وقيمه وشكل قراءته.

ويبدو لي أن مفاهيم: الذاتية/ النسق، الواحد/ المتعدد، الثابت/ المتغير، تشكل بداية لمعالجة الجديد الأدبي، فالأديب يكون تقليديا حين يصوغ عمله وفقا للمعايير الأيديولوجية – الجمالية المسيطرة، ويكون مجددا حين ينقض النسق الأدبي المسيطر بعمل ذاتية جديدة تدفع القديم إلى الموت، وتسعف الجديد الاجتماعي على التفتح. وتنطوي الإشارة إلى النسق الجمالي– الأيديولوجي على ملاحظة أساسية تقول: إن اختلاف المواضيع الأدبية لا يتضمن بالضرورة اختلافا جماليا – أيديولوجيا، إذ يمكن أن يتماثل الموضوعان المختلفان (سياسيا) في منظور جمالي يوحد بينهما، ذلك أن الاختلاف الحقيقي لا يقوم في الموضوع بل في المنظور الذي يعالجه. ولذلك يمكن للقراءة المتأنية أن تعثر على علاقات قربى شديدة بين أبطال جبرا إبراهيم وأبطال حنا مينة، على الرغم من الاختلاف السياسي– الأيديولوجي المفترض الذي يفصل بين الأديبين. أما عن ذاتية العمل الأدبي الخارج على النسق الأدبي المسيطر فإنني ألمح هنا إلى الفرق بين الشيخ التقليدي والمثقف الحديث، أو إلى الفرق بين إنتاج منظور أدبي جديد وإعادة إنتاج المنظور المسيطر، أو ما يدعوه الشكليون الروس، وعن صواب، كسر حلقات السلسلة الأدبية القائمة واقتراح سلسلة أدبية جديدة، تربط بين المستجدات الأدبية والمستجدات الاجتماعية.

يحيل موضوع الجديد الأدبي على عنصر «الفرق» الذي هو في الوقت ذاته صراع، حين يتعرض بولانتزاس إلى الطبقات الاجتماعية –يقول: لا وجود للطبقات فرادى، لأن الطبقات لا توجد إلا في علاقاتها المتصارعة. ويمكن تطبيق هذه القاعدة على النصوص الأدبية، حيث يمكن أن يقال: لا وجود لنص أدبي إلا في علاقته مع نص آخر، أو: لا وجود لجديد أدبي إلا في علاقته مع قديم أدبي يصارعه. بهذا المعنى، فإن سياسة العمل الأدبي تترجم ذاتها داخل الحقل الأدبي في عناصره المتصارعة، لا خارجا عنه، سواء كان هذا الخارج حزبا سياسيا أو أيديولوجيا عامة، على شرط ألا يعزل تاريخ الحقل الأدبي عن التاريخ الاجتماعي– الثقافي الذي هو عنصر منه. إن إدخال مقولة تاريخية المعايير والأشكال الأدبية يسمح بمقارنات مثمرة، تكشف أن الجديد الأدبي لا يتعين بمواقفه السياسية– الأيديولوجية المباشرة، بل يتعين بموقفه التاريخي في السلسلة الثقافية– الأدبية التي ينتمي إليها. ولي أن أسأل هنا: أيهما أكثر تقدما، بالمعنى الأدبي، راوية محمد المويلحي «عيسى بن هشام» أم بعض روايات الطاهر وطار التي هي صياغات لأيديولوجيات عامة في شكل أدبي؟ أو: أيهما أكثر تقدما رواية الواقعية الاشتراكية العربية في الستينات أم مسرحيات أحمد شوقي؟ ولهذا أقول: تتعين سياسة الأدب الجديد بمدى تغييره لحلقات السلسلة الأدبية المسيطرة أو بمدى نقده لها، من وجهة نظر تاريخ العملية الأدبية.

تستدعي قراءة الفرق بين الأدب الجديد والأدب القديم التعرف على المقولات الجمالية الأساسية الخاصة بهما. ويتميز قديم الأدب أو الأدب التقليدي بشكل أدق بمقولات معينة هي: البطل المتفرد، النداء التبشيري، البلاغة، الشكلانية، إقالة التاريخ، النداء التعويضي، تسليف اللغة، الميلودراما، الأسلوب التلقيني. أما النص الجديد فينزع إلى: النص المفتوح، الالتباس، وحدة السيرة الذاتية والسيرة الجماعية، البعد الحواري، التحريض المفكر، لغة النثر، وعي التاريخ... إلخ. وفي التحديد الأخير، فإن الصراع بين المعايير والأشكال الأدبية، من حيث هو صراع بين أيديولوجيات مختلفة أو متباينة، هو الذي يحدد سياسة الأدب، أو مداخلة الأدب في الحياة السياسية.

ولقد شاع التخليط فترة بين الجديد الأدبي والتحريض السياسي، أي شاع إلغاء الأدب بالخطابة السياسية . فليس دور الأدب أن يحرّض، أي يثير في القارئ شحنة انفعالية قوامها التعويض، بل إن دوره هو أن يقلق ويحض على التفكير. ويعود هذا التخليط إلى شعار ساذج يقول: إن وظيفة الأدب هي تغيير الواقع. وواقع الأمر أن الأدب لا يغير شيئا، لأن دوره هو تغيير وجهة النظر إلى الواقع لا أكثر. بل يمكن القول: إن التحريض الأدبي، بالمعنى العميق، يعبر عن ذاته في إقلاق الأشكال الأدبية المسيطرة، اتكاء على وعي تاريخ عميق يجعل الأدب علاقة من جملة العلاقات القائمة، في شرط تاريخي معين. بمعنى آخر، لا يكون الأدب جديدا إلا حين يعلم الأدباء قبل أن يعلم القراء.

ويبدو لي أن مفهوم السياسة، كمفهوم الأدب، لا يستقيم إلا في تعرفه العميق على التاريخ الذي ينتمي إليه. فسياسة ما لا تستطيع أن تقدم جديدا إلا إذا وعت جملة العناصر التاريخية التي فرضتها كسياسة جديدة، أو التي أملتها سياسة قديمة ذات أوهام جديدة. وكذلك حال الأدب الذي يتجدد حينما يفكر التاريخ الذي أنتجه كأدب، إن لم يكن دوره إعادة كتابة التاريخ الذي ينتمي إليه، من وجهة نظر الوقائع الجديدة، هذه الوقائع التي تنقد التاريخ المكتوب بقدر ما تنقد الأدب الذي كتب هذا التاريخ. ولعل في أعمال بهاء طاهر ورضوى عاشور الأخيرة ما يذهب في هذا الاتجاه. إن كتابة التاريخ أدبا، في

اللحظة الراهنة، هي مسألة التاريخ الماضي من وجهة نظر الحاضر، بقدر ما هي تعرف على اللحظة الراهنة، اعتمادا على اللحظات التاريخية التي أفضت إليها.

الأديب والسياسي

تشير هاتان المفردتان إلى علاقات (حزب، هيئة، إدارة، سلطة) لا إلى فردين مختلفين، بشكل مطلق، يحملان جوهرين متناقضين.

يقول جرامشي: حين يرفض السياسي عملا فنيا، فإنه يقدم موقفا سياسيا لا تقويما فنيا. ويقول أيضا: لن يرضى السياسي عن الفنان أبدا. في هاتين العبارتين ما يثير الفضول. تعلن العبارة الأولى أن السياسي يقيس العمل الفني بمعاييره السياسية لا بالمعايير التي يفرضها العمل الفني. الأمر الذي يكشف عن نزعة ذاتية، وعن نزوع لدى السياسي يجعله يرى في ذاته مرجعا أول. وتخبر العبارة الثانية عن مرتبية معينة بين الأديب والسياسي، تضع الأخير فوق الأول، وتشي عن رغبة السياسي في تقرب الآخرين منه والسعي إلى حيازة رضاه. إن مفهوم المرتبية هذا، وهو تقليدي وقديم، يكشف عن الفرق بين الأدب والسياسة، أو عن التفاوت التاريخي بين تقدم العلاقتين، أي عن طليعية الممارسات الأدبية، وتقليدية الممارسات السياسية، حتى حينما تدعي بأنها طليعية وثورية... إلخ. ويمكن أن يقال، في لحظة أولى، إن الفرق بين السياسي والأديب يعود إلى نزوع الأول إلى الامتثال ونزوع الثاني إلى النقد، أو ميل الأول إلى المساومة وميل الآخر إلى الحقيقة. وقد يقال أيضا، وهذا صحيح، إن الفرق بين الأديب والسياسي هو الفرق بين التعليم والتلقين، إذ أن النص الأدبي يحاور ويعلم ويعترف بالقارئ، بينما يميل التقرير السياسي، غالبا، إلى التلقين، أي مزج القراءة بإذعان القارئ. غير أنه يبدو لي أن هذه الملاحظات، وهي صحيحة بنسب متفاوتة، لا تفسر ذلك التناقض المستمر بين الأديب والسياسي أو بين عادة النقد وعادات القيادة، بقدر ما تصف ولا تحلل. ومع أن الإجابة ليست سهلة، فإنني أميل إلى القول بتفاوت نمو الأفكار الإنسانية وتفاوت تطور الممارسات الإنسانية أيضا. إن تطور الأدب والفن أكثر صحة وتنوعا وارتقاء من تطور الممارسة السياسية التي، في أشكالها المختلفة، لا تزال تأخذ بمعايير: المرتبة، التلقين، الطقس، النخبة، الإذعان التي هي معايير بالغة القدم. ولعل تأمل الماركسية يدلل على هذا، ذلك أنه من الصعوبة بمكان أن نعثر عند كلاسيكيي الماركسية على نظرية في الحزب، الدولة، السلطة. وقد ترجم الفراغ النظري ذاته، غالبا، بممارسات سياسية تحمل الكثير من التقليدي والقديم. وبسبب هذا التقليد ينزع السياسي إلى الماضي بينما ينزع الأديب إلى المستقبل، أو ينزع السياسي إلى تأييد الحاضر بينما ينزع الأديب إلى التغيير ونقض القائم. وبشكل عام، فإن التناقض التقليدي بين الأديب والسياسي لا يعود إلى ذاتية الأديب الجامحة، بقدر ما يعود إلى تقليدية السياسي الذي يحاصر كل ذاتية تتعداه، الأمر الذي يجعل من نزوع الأدب إلى المستقبل نزوعا إلى سياسة جديدة تحترم الذات المبدعة وتنكر المراتب.



علاقة الفن بالواقع عند مدرسة فرانكفورت

د. حسن محمد حسن حماد

١- مدرسة فرانكفورت بوصفها فكرة أزمة

ظهرت مدرسة فرانكفورت إلى حيز الوجود- كما يذكر مارتن جاي - عندما صدر قرار من وزارة التربية والتعليم بألمانيا، في ٣ فبراير١٩٢٣، بالموافقة على إنشاء « معهد فرانكفورت للأبحاث الاجتماعية»، وهو الاسم الأصلي لمدرسة فرانكفورت، لأن عبارة «مدرسة فرانكفورت» لم تستخدم إلا في مرحلة متأخرة من تاريخ المعهد، وبالتحديد بعد عودة المعهد من منفاه الاختياري في أمريكا إلى فرانكفورت مرة أخرى عام ١٩٥٠[١].

وهذا التاريخ (٣فبراير١٩٢٣) يحمل دلالات سياسية وفكرية واجتماعية بالغة الخطورة، فهو يجيء في أعقاب عدة أحداث تاريخية فاصلة في تاريخ البشرية:الحرب العالمية الأولى، بتداعياتها المختلفة، النجاح غير المتوقع للثورة البلشفية في روسيا، مقابل الفشل الدراماتيكي للأحزاب الاشتراكية والشيوعية في ألمانيا وأوروبا[٢].

وقد كان لفشل الأحزاب الاشتراكية والشيوعية أصداء ونتائج مؤثرة داخل ألمانيا وخارجها. ويكفي أنه هيأ الفرصة لهتلر، كي ينقض على السلطة في ألمانيا. واسم هتلر يعني لمفكري مدرسة فرانكفورت، ولكل مثقفي ذلك العصر: الاضطهاد ، القمع، معسكرات التعذيب، التصفية الجسدية، النفي، التشريد...إلخ.

وقد اكتملت صورة هذا العصر الظلامي في ٢٢ أغسطس ١٩٣٩ بتوقيع اتفاق هتلر- ستالين. لقد كان ذلك نهاية عصر، وبالنسبة إلى كل هؤلاء المفتونين بسحر الماركسية، والذين راودهم حلم التحرر، يعد نوعا من اليأس العميق [٣].

ولا شك في أن هذه الأحداث قد تركت بصماتها الواضحة على فكر مفكري مدرسة فرانكفورت، وامتزجت بسائر آرائهم السياسية والفكرية، وجعلتهم يراجعون كثيرا من مسلمات الفكر الماركسي، ويحاولون في مقابل ذلك إيجاد صياغة جديدة «لنظرية نقدية» تمزج بين الماركسية والهيجلية والفرويدية، عبر نص متعدد ومتفتح يسعى إلى التحرر في كافة أبعاده السياسية والاجتماعية والجمالية، ويكون محوره الفرد اللاممتثل الذي لا يكف عن مراجعة أطروحاته الفكرية، ولا يتوقف عن نقد وسلب ما هو قائم.

هذا النص، تحديدا، هو ما أطلق عليه مفكرو مدرسة فرانكفورت اسم «النظرية النقدية». والنظرية النقدية، هي الصياغة النظرية التي تعبر عن المضمون الفكري الذي تبناه مفكرو مدرسة فرانكفورت. وقد ظهر مصطلح النظرية النقدية ،بشكل مقصود، عندما نشر هوركهيمر عام١٩٣٧ دراسة بعنوان «النظرية التقليدية والنظرية النقدية»، وتعد هذه الدراسة بمثابة الوثيقة الأساسية في توضيح التوجه الفكري للمدرسة.

و«النظرية التقليدية» عند هوركهيمر هي ما تعبر عنه بشكل صريح الاتجاهات الوضعية، والفلسفات التي تحذو حذوها، كالفلسفة البرجماتية مثلا. فالاتجاه الوضعي، كما يعبر عن نفسه في العلوم الإنسانية، يعالج نشاط الإنسان على أنه شيء أو موضوع خارجي، داخل إطار من الحتمية الميكانيكية[٤].

أما«النظرية النقدية» فعلى النقيض تماما من الاتجاهات الوضعية والبرجماتية، فهي لا تختزل الفلسفة إلى مجرد خادمة للعلم مثل الاتجاهات الوضعية، وإنما تستعيد للفلسفة مكانتها وفاعليتها الإنسانية.

ومن هذا الجانب، فإن للنظرية النقدية عند هوركهيمر وظيفة اجتماعية محددة هي: «نقد ما هو سائد»[٥]، ومن ثم فإن الفلسفة لا يمكن أن تكون متصالحة مع الواقع، على العكس من ذلك، إنها تعارض هذا الواقع وترفضه. ومعارضة الفلسفة للواقع،على هذا النحو هي البعد النافي أو السالب للنظرية النقدية[٦] ، غير أن للنظرية النقدية جانبا آخر هو الجانب الإيجابي وهو أنها: «تستهدف تحرير الإنسان من العبودية». والعبودية التي يقصدها هوركهيمر هي عبودية الإنسان للأفكار والأشياء. يقول هوركهيمر:«الهدف الأساسي من هذا النقد هو الحيلولة، دون فقدان الإنسان لذاته في تلك الأفكار والأنشطة التي يسعى النظام السائد إلى غرسها في أعضائه... إن الفلسفة تواجه التناقضات التي يجد الإنسان فيها نفسه متورطا، إلى حد التعلق بأفكار ومفاهيم منعزلة في الحياة اليومية... إن هدف الفلسفة الغربية هو إلغاء ونفي أحادية البعد، في نظام آخر للفكر أكثر شمولية، وأكثر يسرا، وأكثر ملاءمة للواقع»[٧].

وبرغم أن «النظرية النقدية» تنتمي إلى ما يسميه النقاد بتيار: الماركسية الجديدة، أو اليسار الجديد، إلا أننا لا نستطيع أن نصفها

ببساطة على أنها نظرية ماركسية، فبرغم تصريحات هوركهيمر، ماركيوز، وأدورنو المتكررة حول تشيعهم للماركسية، إلا أن حقيقة الأمر، أنهم لم ينظروا قط للماركسية، بوصفها نموذجا يحتذى، ولم يتخذوا منها نظرية للممارسة ، وإنما اتخذوا منها فحسب نقطة بداية أو أداة لتحليل ونقد الحضارة الصناعية المتقدمة، وهذا منحهم حرية في الاستفادة من منابع فكرية أخرى، غير ماركسية، كالهيجلية، والكانتية، والوجودية، والفرويدية[٨].

من ناحية أخرى، سيطر هاجس الخوف من الخضوع للسلطات، أو الاحتواء في الواقع القائم على مفكري المدرسة، بحيث جعلهم هذا الأمر يقاومون، بشدة، فكرة الانخراط تحت لواء أي حزب سياسي، ولذلك كان موقفهم من الحزبين الكبيرين في ألمانيا: الحزب الشيوعي والحزب الاشتراكي، موقفا نقديا في أساسه[٩].

إن مدرسة فرانكفورت، برغم اهتمامها بالقضايا السياسية والثورية، إلا أنها أخفقت في الالتزام بالنظرية الماركسية، وظل تحليلها ينصب بشكل متسع على قضايا البناء الفوقي، ويفتقر بشكل أساسي لمناقشة القضايا الاقتصادية الصرف[١٠]، ولا يستثنى من هذا الأمر سوى فريدريك بولوك كما لاحظ زولتان تار[١١] .

ويبدو أن مدرسة فرانكفورت تكتفي بأن تعتبر نفسها حركة ثقافية ثورية، وهي في الوقت نفسه ترفض أن تكون مجرد نزعة إصلاحية، تقوم بترميم الواقع من داخله، بل هي حركة «نفي» تصون الحاجة إلى تجاوز كامل للواقع القائم، وهي مع ذلك تزعم أنها تقدم لنا يوتوبيا إيجابية[١٢] .

إن مدرسة فرانكفورت، في صورتها النهائية، هي تعبير عن فكر مأزوم، فهي بحق تعبر عن أزمة المثقف المعاصر في عالم اختفى منه اليقين، واختلطت فيه المعايير وتضاربت المشاعر. إن مفكري مدرسة فرانكفورت: هوركهيمر، ماركيوز، أدورنو، فالتر بنيامين... وغيرهم من المثقفين القانطين، والباحثين في الوقت نفسه عن شعاع من أمل، هم رموز تجسد تلك الأزمة، فقد أقر معظمهم تقريبا، بسوداوية الواقع القائم ، وانحسار الأمل، واستحالة الحلم الثوري (في الوقت الراهن على الأقل).

ولما كان الواقع في نظر هؤلاء واقعا يتسم بالسيطرة الشاملة والحصار التام، ولما كان واقعا رديئا يسوده القبح والتشوه، والفوضى والتفكك، لذلك كان لابد من مخرج من هذا اليأس المطبق، ولابد من عالم جديد مغاير لعالم الواقع الرديء.

ولم يجد فلاسفة النظرية النقدية بديلا من الفن، كي يكون هذا العالم. إنه بالنسبة لهم هو آخر معاقل الأمل، العالم الوحيد الذي يفلت من آليات السيطرة، ويؤسس بُعد التحرر الممكن.

وهذا ما سنحاول أن نوضحه في الصفحات التالية.

٢- الطابع الملتبس للفن

إن ما نعنيه بالطابع الملتبس للفن هو، تحديدا، العلاقة الجدلية المركبة والمعقدة بين الفن والواقع، فقد رفض مفكرو فرانكفورت الرؤية الماركسية للفن، باعتباره المردود النهائي لعلاقات الإنتاج، من حيث إنه يدخل فيما يسمى بـ «البناء الفوقي»، ومن ثم فقد ناهضوا الآراء التي تدعي وجود علاقة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية، والتي تذهب إلى أن الفن الأصيل والحقيقي والتقدمي هو الفن الذي يعبر عن وعي الطبقة الصاعدة، وهي البروليتاريا، في المجتمع الرأسمالي[١٣].

ولقد كان هدف مفكري مدرسة فرانكفورت من نقد الجمالية الماركسية، سواء في شكلها الفج عند الماركسيين الأورثوذكس أو في شكلها المعقول عند جورج لوكاتش، هو نقد الواقعية، ولا أستطيع أن أقول رفض الواقعية. وأظن أن الخوف من التطابق مع الواقع، والامتثال له، كان الدافع الأساسي وراء موقفهم الرافض لأي فن يتحدث بلغة الواقع.

لكن كراهية مفكري فرانكفورت للواقع القائم لم تجعلهم ينزلقون إلى القول بأن الفن هو مجرد خيال محض، أو نوع من القطيعة التامة مع مفردات الواقع، فها هو أدورنو يقرّ بأن « الانعكاس الجمالي يبدو ناقصا بدون الموضوع المنعكس، تماما مثلما يكون الخيال بدون الشيء المتخيل»[١٤] . فالفن من هذا الجانب مرتبط بالعالم الواقعي، لكنه في الوقت نفسه ليس نسخة من هذا العالم، أو محاكاة له، بل يستمد مشروعيته وهويته من إنكاره ورفضه لعالم الحياة التجريبية، وهو، إذ ينسلخ عن ذلك العالم القمعي للحياة اليومية، إنما يؤسس لذاته عالما أكثر استقلالا وسموا من ذلك العالم الرديء. هذا العالم يكون بديلا من عالم الحياة الواقعية، وعند هذه النقطة تكمن أنطولوجية الفن. فالأعمال الفنية لها وجودها الخاص، وحياتها المستقلة عن عالم الأشياء وعن عالم الإنسان أيضا، لماذا؟ لأنها تتحدث بلغة خاصة لا يستطيعها الإنسان، ولا الطبيعة. وهي تتحدث لأن هناك تواصلا بين العناصر المكونة لها، وهذا لا يمكن أن ينطبق على الأشياء التي توجد في حالة من الانتشار المحض[١٥] . والأعمال الفنية على هذا النحو «لا تتواصل داخليا فقط، وإنما هي أيضا تتواصل مع الواقع الخارجي الذي تحاول أن تهرب منه، والذي هو مع ذلك أساس مضمونها»[١٦] .

وبالإضافة إلى أن الفن لا يستطيع أن يتموضع في العالم الخارجي، أو يظهر إلى حيز الوجود دون وجود موضوع أو مضمون له، فإنه أيضا كنتاج إنساني يخضع لصيرورة القوى المنتجة في داخل المجتمع، أو ما يسميه أدورنو «العلاقات الجمالية للإنتاج»، وهو كل ما يعطي متنفسا للقوى المنتجة للفن كي تعبر عن نفسها[١٧].

وهكذا فإن للفن طابعا مزدوجا، أو ثنائيا، فهو كينونة، أو وجود له طابع مستقل، وهو حقيقة اجتماعية بالمعنى الدوركايمي في الوقت نفسه[١٨].

«إن الفن، وهو يحلق في سعادة فوق العالم الواقعي، فإنه لايزال مقيدا، بكل عناصره، بالآخر الإمبريقي الذي يمكن للفن أن ينزلق إليه في كل لحظة»[١٩].

ولعل صراع الفن الدائم بين واقعيته ولاواقعيته، ومحاولاته الدائبة للفرار من أسر الأشياء، يرتبط عند أدورنو ببعض الظواهر الفنية:مثل «الألعاب النارية»، و«السيرك»، وهي ظواهر يعتبرها أدورنو فنا أصيلا، برغم أنها لم تحظَ باهتمامات علم الجمال، ربما لأنها سريعة الزوال، والغرض منها التسلية من جانب آخر.

وما يميز الألعاب النارية، ويربطها بطبيعة الفن الملتبسة عند أدورنو، هو أنها تمثل «ظهورا طيفيا» Apparition ، فهي مظهر تجريبي، لكنه متحرر من وطأة الوجود التجريبي، وهي من علامات السماء ، ومع ذلك فهي من صنع البشر، وهي كتابة على الجدار، مع أنها كتابة ليس لها معنى محدد يمكن فهمه[٢٠].

ومثلما ترتبط طبيعة الفن بالألعاب النارية، فهي ترتبط أيضا بألعاب السيرك، والسيرك هو «فن الجسد» كما يسميه فيدكايند* Wedekind)، ومن ثم فإن كل عمل فني يستحضر بصورة أو بأخرى فن السيرك، ما دام الفن لابد أن يظهر من خلال جسد[٢١].

ويطلق أدورنو على الألعاب النارية، والسيرك اسم «الفن المضاد»، وهو يعتبر أن الفن لا يعد فنا، عندما نزيل منه الفن المضاد بشكل كامل، لأن ذلك- في رأيه- ينم عن الحماقة، لأن أي عمل فني يعتمد على ظاهرتي: «الظهور الطيفي» الذي يلعب فيه الخيال الدور الأكبر سواء بالنسبة للمبدع أو المتذوق، ويعتمد من ناحية أخرى على «التجسيم»، أي أنه لابد أن يتجلى من خلال جسد[٢٢].

وكل فن يظهر فيه شيء ما غير موجود. والأعمال لا تلفق خاصية الظهور الطيفي من عناصر متباينة للوجود التجريبي، بل على العكس فإنها تشكل من هذه العناصر كوكبة تصبح في النهاية «صفرا»، وما يميز«صفر» العمل الفني عن الجمال الكائن في الطبيعة، هو أن «صفر» العمل الفني أو«الجمال الفني» يمتلك الشكل الجمالي الذي من خلاله يتم اكتشاف المستور أو المختفي في داخل الطبيعة، ويتم به أيضا تجاوز ما هو قائم في الوقت نفسه[٢٣].

وموقف هربرت ماركيوز لا يختلف كثيرا عن موقف أدورنو فيما يتعلق بمسألة علاقة الفن بالواقع، فهو يرى أن الواقع الذي يعبر عنه الفن ليس هو عالم الحياة اليومية، لكن ذلك لا يعني أنه عالم من الفانتازيا Fantasy، أو الوهم، لأن الفن يعبر عن كل مايدور في دنيا الواقع: أعمال البشر، أفكارهم، مشاعرهم ، أحلامهم، إمكاناتهم ، طموحاتهم...إلخ. ومع ذلك فإن هذا العالم الفني لاواقعي - بالمعنى الدارج للكلمة- لأنه عبارة عن واقع خيالي . وهو« لاواقعي، ليس لأنه أقل من الواقع القائم، بل لأنه شيء أكثر، ومختلف نوعيا عن الواقع القائم. وبوصفه عالما خياليا ووهميا، فإنه يتضمن من الحقيقة أكثر مما يتضمن واقع الحياة اليومية»[٢٤].

إن الواقع، من وجهة نظر ماركيوز، مليء بالزيف والغش والخداع، عالم تنتهك فيه الحقيقة، فالضرورة فيه تبدو خيارا، والقيود تبدو اختيارا، والاغتراب يستحيل إلى تحقيق لإمكانات الفرد. ويعترف ماركيوز، بأن هذه الفكرة، تنتمي إلى المثالية الجمالية عند هيجل، تلك المثالية التي تتصور الواقع اليومي على أنه وهم، وتنظر إلى الفن باعتباره العالم الوحيد الذي تتجلى فيه الحقيقة الغائبة في الواقع القائم. لكن ماركيوز مع ذلك واعٍ بأن مقابلة الفن بالواقع، أو تصور الواقع على أنه وهم وغش وخداع- إذا كان مبررا في بعض المواقف- ليس أمرا مطلقا، إذ تبدو هذه الأطروحة المثالية في مواقف أخرى، مثيرة للضحك والسخرية[٢٥]، فهل يمكن القول أن «ماي لاي» May Lai** أو «أوشفيتز» Aushwitz***، أو التعذيب الوحشي، والمجاعة والمهانة والموت، هل ذلك العالم، بكل ما يحمل من قمع وإرهاب، مجرد وهم؟

إن الفن يبتعد عن هذا الواقع، لأنه لا يستطيع أن يتمثل تلك المعاناة، دون أن يخضعها للشكل الجمالي، ومن ثم لعملية «التطهير» Catharsis، والمتعة، وتلك هي خطيئة الفن!

ومع ذلك فإن هذا لا يحل الفن من مسئولية التذكير الدائم بالأمل، بما يمكن أن يبقى حيا برغم أوشفيتز، وبرغم كل ما يحيط بنا من قهر. الأمل في أن يأتي يوم من الأيام تكون فيه معسكرات الاعتقال والتعذيب مستحيلة، وحينما يتم إجهاض تلك الذكرى، فهنا تكون نهاية الفن قد غدت قريبة حقا[٢٦]. «إن هذه الذكرى هي الأرض التي يرسي فيها الفن على الدوام دعائمه»[٢٧].

وإذا كان الخداع والوهم هما سمتا الواقع القائم على مر التاريخ - وهما ليسا على أي حال سمة النظام الرأسمالي وحده- فإن واجب الفن في هذه الحالة، ليس إخفاء الخداع، ولكن فضحه والكشف عنه[٢٨].

وهكذا فإن الطابع الملتبس للفن عند مفكري فرانكفورت، يتمثل في أنه واقعي ولاواقعي في وقت واحد، وهو ينتمي إلى هذا العالم، ولا ينتمي إليه في الوقت نفسه، أو كما يقول أدورنو في كلمات معبرة:«إن الفن هو رحيل عن هذا العالم، لكنه رحيل لا يفلح أبدا في ترك العالم وراءه. وعلى العكس - أيضا - فالعالم يظل غير ملموس بواسطة

الفن، ما دام أن الأخير يعكس الأول فقط»[٢٩] .

٣- الشكل (أو تمرد الفن على الواقع)

إن المقدمات التي بدأ منها أدورنو وماركيوز رؤيتهما للفن، كانت تقتضي منح قضية الشكل اهتماما أكبر من مسألة المضمون. أعني أن تبرمهم من الواقع القائم ورفضهم لأي محاولة للتصالح مع هذا الواقع، كان يقتضي الاهتمام بالشكل بوصفه واسطة التحويل الجمالي الذي من خلاله تتم إعادة صياغة اللغة والعلاقات بين الأشياء، بطريقة مغايرة لما هو سائد، فالشكل على حد تعبير أدورنو: «هو الذي يضع الحد الفاصل بين الفن والواقع التجريبي، بطريقة نوعية وتناحرية»[٣٠].

والشكل الفني كما يعرّفه ماركيوز «هو مجموع السمات (التناغم، الإيقاع، التضاد) التي تجعل العمل الفني مكتفيا بذاته، وتجعل له بنية ونظاما خاصين به (الأسلوب). وبفضل هذه السمات، فإن العمل الفني يبدل النظام الذي يسود الواقع القائم، وهذا التبديل وهمي، لكنه وهم يمنح المضمون الممثل، معنى ووظيفة مخالفين للمعنى والوظيفة اللذين يسودان عالم الخطاب السائد. فالكلمات والأصوات، والصور المنتمية إلى بعد آخر تضع الواقع القائم بين قوسين، وتطعن في مشروعية هذا الواقع، من أجل تصالح لم يأتِ بعد»[٣١].

ولا يمثل الشكل الجمالي في هذا السياق، مجرد وظيفة فنية هدفها تقويض الواقع القائم لصالح قيمة جمالية، ولكن الشكل، هنا، هو وسيلة الفنان للتمرد على مقدسات السائد والمألوف، وهو أداة للنقد والتحرر وكسر حلقة الهيمنة، أو كما يقول أدورنو «... إن معارضة الفن للواقع إنما تكون فقط في مجال الشكل»[٣٢]، «فالشكل هو القانون الذي من خلاله يتغير شكل الوجود التجريبي. ومن ثم، فإن الشكل يمثل الحرية، بينما تمثل الحياة التجريبية القمع»[٣٣].

ويؤكد ماركيوز الفكرة نفسها، فيقول «إن الوظيفة النقدية للفن، ومساهمته في النضال من أجل التحرر تقتصر على الشكل الجمالي. فالعمل الفني لا يكون أصيلا أو حقيقيا بفضل مضمونه(أي من خلال تمثيله الصحيح للظروف الاجتماعية)، وليس بفضل شكله الخاص، وإنما لأن المضمون قد أصبح شكلا»[٣٤].

وفي توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون يلجأ ماركيوز- بشكل خاص، إلى استعارة أحد مفاهيم التحليل النفسي الأساسية للتعبير عن هذه العلاقة، وهو مفهوم التصعيد أو التسامي Sublimation، فهو يرى أن الشكل الجمالي يقوم بعملية تصعيد أو تسامٍ بمضمون الواقع المعطى، يكون نتيجته تجاوز الواقع المباشر، وتحطيم «الموضوعية المتشيئة للعلاقات الاجتماعية». وبذلك يستطيع الفن أن يفتح بابا جديدا للحرية هو: بعث وإحياء الذاتية المتمردة، الذاتية التي تستطيع أن تقول «لا» في وجه الواقع القائم[٣٥].

وإذا كان الفن يقوم من خلال قانون الشكل بعملية تسامٍ بمضمون الواقع القائم، ويحيل الواقع المتشيئ إلى فن ، فإنه يقوم بعملية عكسية تماما في مجال آخر، وفي منطقة مغايرة هي «الوعي». فالفن يقوم بعملية «لاتسام» أو«تسفيل» Desublimation لوعي الأفراد، وعواطفهم، وأحكامهم، وأفكارهم، وقيمهم. إنه يطعن في مشروعية المعايير، والحاجات، والقيم السائدة. وهكذا فإن الفن، من خلال الشكل الفني، يظل برغم كل مظاهر التصالحية، والإثباتية قوة انشقاق[٣٦].

بعبارة أخرى «لا وجود لعمل لا يخرق موقفه الإثباتي بقوة النفي، ولا يستحضر في أساس بنيته: كلمات، وصور، وموسيقى تنتمي إلى واقع آخر، إلى نظام آخر ينبذه النظام القائم ، ويحيا برغم ذلك في عالم الذاكرة والانتظار...»[٣٧].

وفي هذا التوتر بين الإيجابي والسلبي، وبين اللذة والألم، بين التماثل والاغتراب، بين اليأس والأمل، تكمن حياة الفن، وبنفس المعنى يمكن القول، إنه عندما يكف الفن عن تجسيد الوحدة الجدلية بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، أو بين الواقع والمثال، يفقد الفن حقيقته ويخسر نفسه[٣٨].

وفي الشكل الجمالي على وجه التحديد، يوجد هذا التوتر، كما توجد الأبعاد النقدية النافية والتجاوزية للفن البورجوازي، إنها الأبعاد المضادة للبورجوازية[٣٩].

ويواصل ماركيوز دفاعه عن الشكل، فيذهب إلى أن سمات *التسلسل والتناغم* التي اعتبرها «ريد» مفاهيم قمعية، هي في الحقيقة سمات جمالية ولا يمكن أن تمثل قوى القمع، بل على النقيض من ذلك إنها «تصور عالما بلا خطايا، معتوقا، متحررا من قوى القمع»[٤٠].

وهذه السمات سكونية، لأنها نهاية العنف، وهي أيضا بداية الأمل المتجدد دائما... الأمل الذي به تُختتم تراجيديا شكسبير[٤١].

«إن المعايير التي تحكم نظام الفن ليست هي تلك التي تحكم نظام الواقع، وإنما هي بالأحرى معايير نفي هذا الواقع»[٤٢].

أخيرا، يؤكد مفكرو مدرسة فرانكفورت أن حياة الفن وبقاءه تكمن في الشكل، فماركيوز يعتبر فكرة إلغاء الشكل فكرة خاطئة وقمعية تلغي الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، وتبشر بموت الفن[٤٣].

كذلك ينتقد أدورنو تلك الاتجاهات التي تذهب إلى أن زمن الفن الرفيع قد ولى، وأن المسافة بين ما هو فني وماهو واقعي واجتماعي قد تلاشت، ومن ثم فلم يعد أمام الفن سوى أن ينصهر في واقع الحياة الاجتماعية، أو يودع عالم اليوم بلا رجعة[٤٤].

ويذهب أدورنو إلى أن الواقعية التامة - التي يدعو إليها هؤلاء- هي شيء غير واقعي في أساسه، والإبداع المستمر والمتواصل للأعمال الفنية يكذب إعلان «موت الفن».

والدعوة إلى استبعاد الفن من أي مجتمع هي نوع من الانتقال من

«البربرية الجزئية إلى البربرية الكاملة»، من هنا يؤكد أدورنو أهمية أن يظل الفن بمنأى عن «الغائية»، وأن يستمد قيمته من ذاته، وليس من أية قيمة أو سلطة خارجية. والأعمال الفنية، تصبح أكثر فاعلية كلما كانت أقل توافقا وتطابقا مع عصرها[٤٥]. ويبقى أن الشكل الجمالي هو الذي يحفظ للفن بقاءه، ونقاءه، فمصير الفن مرتبط بالشكل، إنهما كما يقول أدورنو «يعيشان معا، ويموتان معا»[٤٦].

الهوامش

(1) Martin :The Dialectical Imagination, Little Brown and Company. London,1973,P.1o
(2) Ibid.P.3.
(3) David Held :Introduction to Critical theory, Hutchinson, London, 1980, P.19
(4) Max Horkheimer : Traditional and Critical Theory (in)M Horkheimer : Crtitical Theory, Selected Essays , Trans by Matthew J. O. Connell and others, Herder and Herder, New York, 1972. p.196.197.
(5) Horkheimer :The Social Function of Philosophy (In) M.H: Critical theory. P.264.
(6) Ibid . P.257.
(7) Ibid . P.265.
(8) Leszek Kolakowski :Main Currents of Marxism, Trans by P.S. Falla, Oxford University Press, 1978, P.341.
(9) Op. Cit.
(1o) Phil Slater :Origin and Signtficance of the Frankfurt School, Routledge & Kegan Paul, London 1980,P.47.
(11) Zoltan Tar :The Frankfurt School, The Critical Theories of M. Horkheimer and T.W. Adorno, Schocken Books, 1985, P. viii.
(12) Kolakowski :Op. Cit, P.342.
(13) H. Marcuse :The Aesthetic Dimension, Beacon Press. Boston,1978. pp.1-2.
(14) T.Adorno :Aesthetic Theory , trans By Lenhardt, Routledge & Kegan Paul 1984,P.6.
(15) Op. Cit.
(16) Ibid. pp. 6-7.
(17) Ibid . P.7.
(18) Ibid. P.8.
(19) Op. Cit.
(20) Ibid . P.120.

(*) فيدكايند: كاتب مسرحي ألماني (١٨٦٤-١٩١٨)، من رواد التيار التعبيري في الفن، ومن أشهر مسرحياته، صندوق باندورا.

(21) Adorno. Op.cit. P.120.
(22) Ibid . pp. 121..
(23) Idib . pp.121-122.
(24) Marcuse :op. Cit.,P.54.
(25) Ibid. pp.54-55.

(**) «ماي لاي» بلدة فيتنامية ارتكب فيها الجنود الأمريكيون أبشع الجرائم الإنسانية.

(***) «أوشفيتز» أحد معسكرات الاعتقال التي أقامتها النازية.

(26) Marcuse : Op. Cit. pp. 55-56.
(27) Ibid . p.56.
(28) Op. Cit.
(29) Adorno: Op. Cit, p.481.
(30) Ibid. p.205.
(31) Marcuse :Counterrevolution and revolt, Beacon Press, Boston, 1972,p.81.
(32) Adorno:Op. Cit, p.7.
(33) Ibid. p.207.
(34) Marcuse :The Aesthetic Dimensin.p.8.
(35) Ibid.pp.7.
(36) Ibid. pp.7-8.
(37) Marcuse :Counterrevolution and Revolt p.92.
(38) Ibid. p.94.
(39) Ibid. p.94.
(40) Op. Cit.
(41) Op. Cit.
(42) Ibid .p.p.94-95.
(43) Ibid . p.107.
(44) Adorno: Op. Cit, pp.355-356.
(45) Ibid. p.356.
(46) Ibid. p.204.

الأدب، الأيديولوجيا، التاريخ

فخري صالح

في الممارسة النقدية العربية الراهنة يبدو الكلام على العلاقة بين السياسة والأدب ذا طبيعة إشكالية، وتغلب في هذا الكلام الإشارة إلى أن علاقة السياسة بالأدب كانت على الدوام علاقة هيمنة وتسلط، علاقة اغتصاب للنص الأدبي باسم الانخراط في التجربة الحية للبشر. من هنا تبدو إعادة النظر في العلاقة بين الأدب والسياسة بحاجة إلى بعض التأسيس النظري، إلى استعراض عدد من المفاهيم التي تحيط بالنصوص وشروط إنتاجها. وقد فضلت في هذه الورقة أن استعرض العلاقة المثلثة التي تقوم بين مفردات العنوان مغفلا كلمة السياسة، لأن السياسة كامنة في ثنايا العلاقة المثلثة التي أقترحها في سياق هذا الاستعراض النظري. ويقوم التصور النظري الذي تحاول الورقة أن تجلي أبعاده على مفاهيم تقترض من الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير بعض أفكاره حول معنى الأيديولوجيا وعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. ويساعدنا على الاستفادة من أفكار ألتوسير المحاولة المدهشة التي قام به زميله وتلميذه الفيلسوف الفرنسي بيير ماشري في بنائه نظرية للإنتاج الأدبي، استنادا إلى مفاهيم ألتوسير النظرية حول معنى الأيديولوجيا وعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. في الوقت نفسه فإن شروحات الناقد الأدبي الإنجليزي تيري إيجلتون على ألتوسير وماشري، ونقده لهما، تضيء لنا الكثير من جوانب الغموض في نظريتيهما.

إن تجلية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتاريخ تتطلب الإطلال على نظرية ألتوسير، حول الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجيا التي أقام عليها الفيلسوف الفرنسي تفسيره لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا.

لوي ألتوسير: الفن والأيديولوجيا

يشير ألتوسير في مقالته «الأيديولوجيا والدولة» إلى أن الأيديولوجيا تمثل «علاقة الأفراد الوهمية بالشروط الواقعية لوجودهم»[١]، وهو إذ يقر أن الأيديولوجيا وهم[٢] إلا أنه يوسع مفهوم الأيديولوجيا ليجعلها تساوي «وهما/ تلميحا»، بقدرتها على الإشارة إلى الواقع بصورة ضمنية غير مباشرة، وقدرتها على التلميح إليه. وبما أن الإنسان حيوان أيديولوجي بطبيعته[٣]، فإنه يعيش ويتحرك ويحقق وجوده في إطار الأيديولوجيا[٤]. إن الأيديولوجيا، حسب ألتوسير، محفورة في ثنايا التمثيلات (العلامات) وممارسات الحياة اليومية (الطقوس)[٥]، وهي تعمل بالاقتران مع الممارستين السياسية والاقتصادية على تعيين التشكيلات الاجتماعية[٦]. وترى كاثرين بيلسي أن هذه الصياغة الألتوسيرية لعلم التشكيلات الاجتماعية تشجع على القيام بتحليل أكثر تعقيدا وجذرية، للعلاقات الاجتماعية، أكثر مما يفعل مفهوم «المجتمع» الذي يشير إما إلى كتلة واحدة ذات طبيعة متجانسة وإما إلى مجموعة من الأفراد المستقلين الذين تربطهم علاقة فضفاضة غير ثابتة.

إن الأيديولوجيا تحتل، في علم التشكيلات الاجتماعية الألتوسيري، مكانة خاصة، فـ «الأيديولوجيا محفورة في ثنايا الخطاب، وليست عنصرا منفصلا يوجد على شكل أفكار مستقلة تجسدها الكلمات، بل إنها طريقة في التفكير والكلام واختبار الحياة»[٧].

وفي الحقيقة فإن ما يهمنا في نظرية ألتوسير هو الأثر المُعدّل الذي يمارسه الأدب، والفن بعامة، على هذه النظرية. إن ما يدفع ألتوسير إلى إضفاء صفة أخرى غير الوهم على الأيديولوجيا هو الموقع المميز الذي يعطيه للأدب/ الفن، في إطار نظريته حول الأيديولوجيا. إنه يعد الأدب من بين أجهزة الدولة الأيديولوجية التي يعدها الوسائط والقوى التي تعيد إنتاج الأيديولوجيا، لكنه يشير في موضع آخر من كتابه (لينين والفلسفة) إلى أنه لا يعد الفن من بين الأيديولوجيات، وأنه لا يضعه بينها، وهو يدافع عن وجهة نظره هذه قائلا «برغم أن الفن ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجيا... لا يمنحنا الفن (أعنى الفن الأصيل لا الأعمال ذات القيمة المتوسطة أو العادية) معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، لذا فإنه لا يحل محل المعرفة -بالمعنى والمفهوم الحديثين: المعرفة العلمية، لكن ما يمنحنا إياه يظل، برغم ذلك، محتفظا بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف». دعوني أشرح. أنا أعتقد أن خصوصية الفن وفرادته هي أنه «يجعلنا نرى»، «يجعلنا نحس» بشيء ما، يلمح ويشير مداورة إلى الواقع... إن ما يجعلنا الفن نراه... هو الأيديولوجيا التي ولد الفن منها، ويستحم في مياهها، الأيديولوجيا التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فنا ويلمح [في الوقت نفسه] إليها... يعطينا بلزاك وسولجنتسين منظورا للأيديولوجيا التي يلمح إليها عمل كل منهما

ويتغذى منها على الدوام، منظورا يقتضي ضمنا تراجعا، تباعدا داخليا عن الأيديولوجيا ذاتها التي تصدر عنها رواياتهما. إنهما يجعلاننا» ندرك«(لا أن نعرف)، بصورة من الصور، من الداخل الأيديولوجيا الخاصة التي تقيد كلا منهما...»[٨].

نلاحظ في الاقتباس السابق من ألتوسير أن الأدب/ الفن يعمل كمحرر لما تخفيه الأيديولوجيا، كأن الأدب يميط اللثام عن لاوعي النص، وهو أمر سوف يتبناه لاحقا بيير ماشري مؤلفا بين مفهوم ألتوسير للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي. لكن ما نلاحظه في العرض السابق هو أن ألتوسير يعارض بشدة أن يكون الأدب معرفة، فالمعرفة موجودة في العلم، في النظرية، أما الأدب، وبسبب تلك العلاقة المعقدة التي تقوم بينه وبين الأيديولوجيا، فإنه يحتل من منظور ألتوسير منزلة بين المنزلتين. إنه ليس معرفة بل نوعا من الإدراك المتميز، وهو يحوز هذا الإدراك من خلال عمل وسائله وأدواته الشكلية الذي يسمح لنا بإدراك المحيط المخفي الذي تنبثق منه الأيديولوجيا[٩]. لكن المرء يضطر إلى التساؤل مع تيري إيجلتون حول ما يعنيه ألتوسير بـ «الأصيل» و«الواقعي»، وكيفية التوصل إلى عملية التبعيد[١٠] التي تشكل جوهر رؤية ألتوسير لأهمية الأدب والفن في فضح الأيديولوجيا المهيمنة والكشف عنها وهي تعمل.

يجادل تيري إيجلتون، في معرض انتقاده لنظرة ألتوسير إلى العلاقة بين الأدب /الفن والأيديولوجيا، بأن ألتوسير يحاول إنقاذ النص وإعتاقه من عار الخضوع لما هو أيديولوجي صرف، ولكنه يفعل ذلك، عبر الالتجاء إلى لغة مجازية غامضة(يلمح، يرى، تراجع)، وهي لغة تضفي قيمة بلاغية، فحسب، على التمييز بين «التبعيد الداخلي» والمفاهيم التي تقول بسمو الفن على الأيديولوجيا. ويتساءل إيجلتون «إذا كان الفن «الواقعي» لا يعد من بين الأيديولوجيات، فهل يعد إذن حقلا استثنائيا متميزا في التشكيلات الاجتماعية مضافا إلى التشكيلات التي ميزها ألتوسير: أي تشكيلات الاقتصاد، والسياسة، والأيديولوجيا، والعلوم؟»[١١]. وفي الحقيقة فإن ألتوسير يميز بين ثلاثة مستويات للممارسة الإنسانية، وهي المستوى الاقتصادي والمستوى السياسي والمستوى الأيديولوجية. وهو إن كان يعد الأدب من بين أجهزة الدولة الأيديولوجية الثقافية[١٢] فإنه يمنحه كما رأينا مكانة خاصة مميزة بين أجهزة الدولة الأيديولوجي لأنه يميط اللثام عن وجه الأيديولوجيا ويكشف عن طرائق عملها، من خلال إعادة إنتاجه لها.

بيير ماشري : الأيديولوجيا والمسكوت عنه

يعمل ماشري في كتابه «عن نظرية للإنتاج الأدبي» على تطوير أطروحات ألتوسير حول الأيديولوجيا وصيغة علاقتها بالأدب. إن ماشري يرى مثله مثل ألتوسير أن «الأيديولوجيا موجودة في كل مكان»، وأن «من المستحيل تحديد مكانها، ومن ثم فلا يمكن كبتها أو إضعافها أو تبديدها»[١٣]، إنها «وهم، ولغة الوهم التي هي مادة الكاتب الأولية، هي حامل الأيديولوجيا اليومية ومصدرها»[١٤]. انطلاقا من هذا التصور عن طبيعة الأيديولوجيا يحاول ماشري أن يسمو بالأدب فوق حقل الأيديولوجيا، أن يبدد الشبهة التي أثارها ألتوسير بعدِّه الأدب من أجهزة الدولة الأيديولوجية. إن ماشري يرى أن الأدب تخييل للوهم، كما أن النص الأدبي يعطي الأيديولوجيا شكلا. إن الأيديولوجيا حاضرة في النص في شكل غياب، بالفجوات والصدوع الدالة التي تميز شخصيتها. وما يفصل النص عن نسيجه الأيديولوجي يتجسد على صورة «مسافة داخلية» تفصل العمل عن نفسه. إن ماشري يدعي أن الكاتب يكتشف أن ما رغب في قوله تعمل الأيديولوجيا على إعاقته وتحريفه وتشويهه. ويؤدي هذا الوضع إلى حدوث فجوات في النص، إلى أن تصبح النصوص متنافرة داخليا، غير منسجمة، تتضمن اختلافا في المعاني وانقساما لا يتوقفان[١٥].

ومع أن الأدب هو شكل خاص من أشكال الخطاب يصعب اختزاله، حسب ماشري، فإن لغته هي لغة الأيديولوجيا، وهي لغة جزئية غير مكتملة، غير قادرة على إخفاء التناقضات الواقعية التي تحاول طمسها وإخفاءها. والنص الأدبي إذ يحاول، من ثم، خلق عالم تخييلي متماسك متناغم داخليا، فإنه يجد نفسه بدلا من ذلك يكشف عن التنافر الداخلي والغيابات وعمليات الحذف والانتهاك التي تكشف بدورها عن عجز لغة الأيديولوجيا عن خلق عالم داخلي متناغم[١٦]. إن النص «يميط اللثام في كل جزئية من جزئياته عن ما لم يقله، كما أن الصمت هو في الحقيقة ما يمنحه حياته»[١٧].

إن هذه العلاقة الإشكالية المعقدة التي تقوم بين الأيديولوجيا والعمل الأدبي، هي التي تولد التنافر وعدم الانسجام داخله. والنص بدلا من أن يعيد إنتاج الأيديولوجيا يقوم بإنتاجها معطيا إياها شكلا تستطيع الحركة بموجبه. وهو يكشف من خلال هذه العلاقة عن تشوشه واضطرابه وانفصال معانيه واختلافها، كما أنه يرشدنا إلى الفجوات والحدود التي تدل على علاقة الأيديولوجيا بالتاريخ الواقعي ذات الطبيعة التناقضية.

إننا ندور في هذه الصياغة لعلاقة النص الأدبي بالأيديولوجيا في الإطار نفسه الذي رسمه ألتوسير الذي يشدد على كون الأيديولوجيا وهما. وبإعادة موضعته للعلاقة التي تقوم بين النص الأدبي والأيديولوجيا لا يبتعد ماشري كثيرا عن تصور ألتوسير الذي أورده في المقطع الشهير من كتابه (لينين والفلسفة)، حول علاقة الفن بالأيديولوجيا. يشدد ماشري على أن الطبيعة التخييلية للأدب تمنحه قدرة على كشف تناقضات الأيديولوجيا وغياباتها التي تتحول إلى غيابات أخرى تجرح جسد النص. وما يقوله النص ليس معنى محددا تماما بل هو اختلاف المعاني وانفصالها. ومهمة النقد هي أن «يشر

كيف يتجوف النص بوساطة علاقته بالأيديولوجيا»، وأن يظهر «كيف تدفع الأيديولوجيا، عندما نجعلها تعمل، نحو تلك الفجوات والحدود التي هي نفسها نتاج لعلاقة الأيديولوجيا بالتاريخ... بجعل الأيديولوجيا تعمل يبدأ النص في إضاءة الغيابات التي هي أساس خطابها» [١٨]. إن على النقد إذن أن يكشف عن ما «لم يقله النص»، عن ما «لم يستطع النص قوله» [١٩]، وغايته، من ثم، هي تعيين المسكوت عنه في النص، و«نقضه من أجل إنتاج معرفة واقعية بالتاريخ» [٢٠]. وحسب تأويل تيري إيجلتون لمفهوم ماشري للنقد العلمي (علم النص كما يسميه إيجلتون) فإن مهمته هي توضيح ما يتكلم عنه الخطاب دون أن يقوله، أو بصورة أدق فحص آليات التحريف والتشويه التي تنتج ذلك الخطاب الممزق لإعادة تشكيل العملية التي ينتج عبرها العمل، حيث يعاني النص إزاحة داخلية بفضل علاقاته بالظروف التي تشترط إمكانيات وجوده [٢١].

إن ألتوسير في المقطع الشهير الذي أوردناه سابقا يضفي على النص طبيعة كاشفة للأيديولوجيا فاضحة لعلاقتها بالتاريخ الواقعي، وهو برغم استعماله لغة مجازية في التعبير عن ذلك، فإن جذر تصور ماشري، حول طبيعة الأدب الكاشفة عن تناقضات علاقته بالأيديولوجيا وتناقضات علاقة الأيديولوجيا بالتاريخ الواقعي، مقيم في تلك الفقرة من كتابه(لينين والفلسفة). إن ماشري، مثله مثل ألتوسير، يضع الأدب في منتصف المسافة بين العلم والأيديولوجيا، مقربا إياه من مرتبة النظرية. لكن ما يحسب لماشري هو أنه استطاع أن يطور ملاحظات ألتوسير المتناثرة إلى تصور نظري متماسك.

لقد قام ماشري، فيما بعد، بتعديل نظريته عن الإنتاج الأدبي، خصوصا في المقالة التي كتبها بالاشتراك مع اتيين باليبار بعنوان «الأدب شكلا أيديولوجيا» (١٩٧٤)، حيث ينقل بؤرة عمله من النص نفسه، من تناقضات النص الداخلية إلى محدداته المادية. إن باليبار وماشري يستخدمان تصور ألتوسير عن أجهزة الدولة الأيديولوجية ليتفحصا في ضوئه الطريقة التي يوظف بها الأدب لإعادة إنتاج الأيديولوجيا ضمن أجهزة الدولة الأيديولوجية، في نظام التعليم الفرنسي. إنهما يعالجان الأدب من منظور اكتساب وتوزيع ما يسميه عالم اجتماع الثقافة الفرنسي بيير بورديو «الرأسمال الثقافي».

مايلفت الانتباه في المقالة المشار إليها هو أن ماشري، بتأثير من مقالة ألتوسير«أجهزة الدولة الأيديولوجية»، يعيد النظر في تصوره النظري لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. «ينتج الأدب بتأثير تناقض أيديولوجي أو أكثر... لأن هذه التناقضات لا يمكن حلها من داخل الأيديولوجيا نفسها» [٢٢]. وهذا كلام ينسجم مع طرح ماشري في كتابه «عن نظرية للإنتاج الأدبي». لكنه في الصفحات التالية يطرح تصوره النظري للأدب بوصفه تخييلا للأيديولوجيا. إن الأدب هو إنتاج لواقع بعينه، والواقع المشار إليه ليس واقعا مستقلا بل واقعا ماديا هو نتيجة لأثر اجتماعي محدد. إن الأدب ليس تخييلا، بل هو إنتاج للتخييلات أو التأثيرات التخييلية، إنه ينتج أثرا واقعيا وأثرا تخييليا في الوقت نفسه.

يتساءل باليبار وماشري في المقالة نفسها عما يشكل المادة الأولية للنص الأدبي، ويجيبان بأنها «التناقضات الأيديولوجية التي هي بالتحديد غير أدبية بل سياسية، دينية،... إلخ». ويشيران في سياق هذا التساؤل إلى أن «الأثر الذي يحدثه النص الأدبي هو أنه يعمل على إثارة خطابات أيديولوجية أخرى يمكن أن نتعرف عليها على هيئة خطابات أدبية، ولكننا عادة ما نتعرف عليها على هيئة خطابات جمالية وأخلاقية وسياسية ودينية، حيث يمكن التعرف على الأيديولوجيا المسيطرة».

«إن النص الأدبي يتحول في هذه الحالة إلى مجرد وسيط لإعادة إنتاج الأيديولوجيا المسيطرة. ومن الواضح أن هذه النظرة تشكل تراجعا عن التحليل العميق الشديد الذكاء الذي قدمه ماشري في كتابه «عن نظرية للإنتاج الأدبي» (١٩٦٦).

تيري إيجلتون: علم النص

لكي يحدد إيجلتون معنى«الأيديولوجيا» وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب(أو الفن بعامة)، يعمل في كتابه «الماركسية والنقد الأدبي» [٢٣] على تقديم أهم التصورات الخاصة بهذه العلاقة، في تاريخ الفكر الماركسي. ويشير في هذا السياق إلى ملاحظات فردريك إنجلز التي يقارن فيها بين الفن والنظريتين الاقتصادية والسياسية التي يعد فيها إنجلز الفن أكثر غنى وأقل «شفافية» من النظريتين المذكورتين، بسبب كونه أقل التصاقا بالأيديولوجيا. يرى إنجلز، كما ينقل إيجلتون عن كتابه «لودفيغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية»، أن الأيديولوجيا ليست طاقما من المعتقدات المذهبية بل إنها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم ككل. ويستنتج إيجلتون أن إنجلز يقترح علاقة معقدة بين الأيديولوجيا والفن، علاقة أكثر تعقيدا من تلك التي تربط الأيديولوجيا بالقانون أو النظرية السياسية، لأن الحقلين الأخيرين يجسدان بصورة شفافة اهتمامات الطبقة الحاكمة وانشغالاتها(ص :١٧ و ١٨).

يصبح السؤال الآن، كما يرى إيجلتون ، منصبا على العلاقة بين الفن والأيديولوجيا. ما هي طبيعة هذه العلاقة وكيف تقوم؟ هل يعكس الفن الأيديولوجيا ويعرضها في شكل فني أم أن الفن يكشف الأيديولوجيا ويميط اللثام عنها إذ يعطيها شكلا وبنية؟ في هذا السياق

يتقدم منظوران متعارضان: الأول يرى في الأدب (والفن بعامة) مجرد أيديولوجيا أخذت شكلا فنيا، ومن ثم فإن الأعمال الأدبية سجينة «الوعي الزائف»، وهي غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجيا للوصول إلى اعتاب الحقيقة. ويسمي إيجلتون النقد الماركسي الذي يتبنى هذا الموقف نقدا «ماركسيا مبتذلا»، ينزع إلى أن يرى في الأعمال الأدبية مجرد انعكاسات للأيديولوجيات السائدة، وهو، من ثم، لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره. المنظور الثاني يتمثل في عمل واحد من النقاد الماركسيين وهو أرنست فيشر الذي يرى، في كتابه «الفن ضد الأيديولوجيا»، أن الفن الأصيل[٢٢] يقوم دائما بتصعيد أيديولوجية عصره مانحا إيانا تبصرا بوقائع تعمل الأيديولوجيا على إخفائها عن أنظارنا.

يجادل إيجلتون الآن قائلا إن كلا المنظورين اللذين عرض لهما يبدوان مبسطين كثيرا، وهو، من ثم، مضطر إلى تفضيل منظور أكثر تعقيدا وذكاء ونفاذا. ويتمثل هذا المنظور في عمل ألتوسير الذي يرى أن الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد أيديولوجيا: إن له علاقة بالأيديولوجيا ولكنه ليس مجرد انعكاس لها، إن الأيديولوجيا تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعي. وهذا بالضبط ما يفعله الأدب، حيث يشعرنا بأننا نعيش ظروفا معينة بدلا من أن يقدم لنا تحليلا مفهوميا لهذه الظروف. إن الأدب عالق بشبكة الأيديولوجيا ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها، إلى درجة ندرك معها المنابع الأيديولوجية التي يصدر عنها. بقيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب أيضا، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التي تحجبها الأيديولوجيا، لأن «المعرفة» بالنسبة لألتوسير هي بالمعنى الدقيق للكلمة «المعرفة العلمية» –ذلك النوع من المعرفة الذي نتحصل عليه من كتاب «رأس المال» لماركس، لا من رواية «الأزمنة الصعبة» لديكنز. إن الفرق بين العلم والفن لا يكمن في كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل في كونهما يعالجان موضوعا واحدا بطريقتين مختلفتين، فإذ يقدم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع، يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع، وهو ما يساوي بالضبط ويعادل الأيديولوجيا في نظر ألتوسير. لكن الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجيا ويتحرك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجيا أي باتجاه المعرفة العلمية.

يقيم إيجلتون، في هذا السياق، علاقة قرابة مع بيير ماشري. إنه، برغم الانطباع الأول الذي يتولد لدينا بالتزامه بالنظرية الألتوسيرية حول الأيديولوجيا، يعتقد أن نظرية ألتوسير غامضة بعض الشيء وملتبسة كما هي نظرية ماشري المطورة عن ألتوسير. لكن ماشري يحدد تلك العلاقة المعقدة المقترحة بين الأدب والأيديولوجيا بصورة أفضل. إنه يشير إلى أن العلاقة التي يقترحها كل من ألتوسير وماشري بين الأدب والأيديولوجيا هي علاقة موحية وملهمة وذات معنى عميق. ليست الأيديولوجيا بالنسبة لكل من هذين الفيلسوفين الفرنسيين مجرد جسد غير متبلور من الصور والأفكار العائمة، لأنها تمتلك في أي مجتمع نوعا من التماسك البنيوي. ولأنها تمتلك هذا التماسك النسبي، يمكن لها أن تكون موضوعا للتحليل العلمي، وبما أن النصوص الأدبية تنتسب إلى حقل الأيديولوجيا، فمن الممكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمي أيضا.

يركز إيجلتون على عمل ماشري ويمنحه اهتماما خاصا، ويتبنى، دون أن يشير إلى ذلك صراحة، تصوره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا فيقول «أما بالنسبة لماشري فالعمل مقيد إلى الأيديولوجيا، لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله. يمكن أن نحس بحضور الأيديولوجيا في لحظات صمت النص الدالة وفي فجواته وغياباته. وينبغي على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه «تتكلم». إن من المحظور على النص أيديولوجيا أن يقول أشياء محددة، وفي محاولته لقول الحقيقة بطريقته الخاصة يجد المؤلف نفسه مدفوعا إلى كشف حدود الأيديولوجيا التي يكتب هو من داخلها. إنه مدفوع إلى كشف فجواتها ولحظات صمتها... ولأن النص يتضمن هذه الفجوات ولحظات الصمت فإنه دوما غير مكتمل... إن دلالة العمل تكمن في اختلاف المعاني أكثر من كمونها في وحدة هذه المعاني. وإذا كان ناقد مثل لوسيان جولدمان يجد في العمل بنية مركزية، فإن العمل بالنسبة لماشري هو دوما بلا مركز، فلا جوهر له بل تعارض مستمر وتباين في المعاني... وعندما يجادل ماشري بأن العمل «غير مكتمل» فإنه لا يعني على أي حال أن هناك قطعة مفقودة على الناقد أن يملأ مكانها في العمل. على النقيض من ذلك، فإن من طبيعة العمل أن لا يكون مكتملا وأن يكون موثقا إلى الأيديولوجيا التي تجبره على الصمت في نقاط معينة منه (إن العمل، إذا أردت، مكتمل بعدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فجوات العمل بل أن يبحث عن مبدأ تعارض المعاني، وأن يبين كيف ينتج هذا التعارض بوساطة علاقة العمل بالأيديولوجيا» (ص ٣٤ و ٣٥).

انطلاقا من هذا الفهم المعقد لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا الذي يقترحه ماشري، يطور إيجلتون علاقة أكثر عينية بين هذين الحقلين، فيرى أن «الحوامل الفعلية للأيديولوجيا في الفن هي الأشكال لا المحتوى المجرد» (ص٢٤)، وأن «التطورات الدالة في الشكل الأدبي تنتج عن التحولات الدالة في الأيديولوجيا» (ص ٢٥). لكنه يعتقد بعدم وجود «علاقة بسيطة متماثلة بين تحولات الشكل الأدبي وتحولات الأيديولوجيا. إن الشكل الأدبي، كما يذكرنا تروتسكي، يمتلك درجة عالية من الاستقلالية، إنه يتطور بصورة جزئية وفقا لضغوطات داخلية خاصة، ولا ينحني لأية ريح أيديولوجية تهب» (ص٢٦). يذكرنا هذا

التحليل بقول إيجلتون في بداية «الماركسية والنقد الأدبي» «إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة، إنها على النقيض من ذلك ظاهرة معقدة دوما، قد تدمج رؤيات للعالم متصارعة ومتناقضة. ولنفهم الأيديولوجيا ينبغي أن نحلل العلاقات الدقيقة التي تربط الطبقات المختلفة في المجتمع، وهذا يعني أن نحدد بالضبط علاقة هذه الطبقات بصيغة الإنتاج» (ص٦ و ٧).

يقود هذا الفهم العيني للأيديولوجيا إلى تصور أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، وإلى تعيين المواضع التي تتخللها الأيديولوجيا في العمل الأدبي، وإلى بناء علاقات أكثر نفاذا وتعقيدا بين النصوص الأدبية والأيديولوجيات التي تصدر عنها. ولهذا يصبح فهم الأعمال الأدبية أمرا يتجاوز «تأويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التاريخ الأدبي لها، أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التي تدخل في تكوين هذه الأعمال. علينا أولا أن نفهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التي تسكنها العلاقات التي لا تظهر فقط في «التيمات» أو «الانشغالات» بل في الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع والشكل. إننا لن نفهم الأيديولوجيا أيضا ما لم نقبض على الدور الذي تلعبه في المجتمع برمته» (ص ٦).

هذا الفهم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا هو ما يتخلل كتابه الأساسي «النقد والأيديولوجيا: دراسة في النظرية الأدبية الماركسية»[٢٥]، وهو الفهم الذي يطوره بناء على قراءة مستفيضة للعلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وبالاستناد إلى محاولاته لبناء علم للنص الأدبي، وإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية في علم الأدب الماركسي.

يشرح إيجلتون في «النقد والأيديولوجيا»، وبصورة أكثر دقة من كتابه «الماركسية والنقد الأدبي»، العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا. في «النقد والأيديولوجيا» هناك تحليل عيني لكيفية تخلل الأيديولوجيا النصوص الأدبية، ومحاولة لتطوير مفهومي ألتوسير وماشري للعلاقة الناشئة بين هذين الحقلين غير المعرفيين حسب ألتوسير، إنه يرى كون الحقل الجمالي وسطا أيديولوجيا فعالا بصورة متميزة يعود إلى عدة أسباب، منها: أن الحقل الجمالي تصويري ومباشر وفوري ومقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضا على السطوح الفعلية للإدراك، ضافرا نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها. وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبيعيا، وتقديم نفسه بوصفه بريئا أيديولوجيا بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجيا.

إن مهمة الناقد، إذن، هي أن يكشف عن حدود العلاقة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا. على الناقد أن يعرض النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه (وهذه عبارات نعثر عليها لدى ماشري في كتابه «عن نظرية للإنتاج الأدبي»)، وأن يبني بجلاء تلك الشروط التي ساهمت في صنع النص المحفورة في كل حرف من حروفه. إن النص يصمت عن هذه الشروط ويخفيها، ومن ثم فإن الوصول إلى مثل هذا العرض يتطلب من النقد أن يتخلص من تاريخه الأيديولوجي القبلي ويضع نفسه خارج فضاء النص، أي في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

إن التحليل السابق لدور النقد متصل اتصالا وثيقا بمفهومي ألتوسير وماشري، فإذا كان إيجلتون يحمل على منظور لوكاتش للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، ويعده تبسيطا لمفهوم الأيديولوجيا، فإنه يستوحي ألتوسير وماشري في تحليله لهذه العلاقة، لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها إيجلتون هي العلاقة الممثلة بين النص والأيديولوجيا والتاريخ، تلك العلاقة المعقدة التي يتساءل عنها قائلا: «إلى أي حد... يمكن لعناصر (الواقع) التاريخي أن تدخل النص وتسكنه؟». إن نظرة لوكاتش إلى الأيديولوجيا بوصفها «وعيا زائفا» فقط، أو ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم، هي نظرة تبسط مفهوم الأيديولوجيا وتفشل في القبض على الأيديولوجيا، كتشكيل معقد متضمن في صلب النص، وكشبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها.

في الوقت نفسه يهاجم إيجلتون فكرة العلاقة المباشرة بين النص والتاريخ وينسبها إلى الفكر التجريبي الساذج، فلا يمكن القول إن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة. إن النص، بالأحرى، يتعامل مع التاريخ تعاملا تخييليا، ويعالج المعطيات التاريخية استنادا إلى قوانين إنتاج النص. وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعي قراءة غير تخييلية نكون قد قرأنا في هذه الحالة خطابا تاريخيا لا خطابا أدبيا. ومن هنا يستنتج إيجلتون أن التاريخ يدخل النص بوصفه أيديولوجيا، والتاريخ الواقعي حاضر في النص ولكن بصورة مقنعة، في صورة غياب مزدوج. إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفا مباشرا له، لأنه لا يحيل إلى «أوضاع بعينها» بل إلى تشكيلات أيديولوجية أنتجتها أوضاع بعينها. ومن ثم فهو يحيل بصورة مباشرة إلى التاريخ. لكن إذا كان النص ذا علاقة غير مباشرة بالتاريخ فما هو النص إذن؟ هل هو معرفة؟ هل هو أيديولوجيا؟ إن النص نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات الملازمة له في إنتاجه التخييلي للواقع، وهذه هي الأيديولوجيا في المقام الأول، لكن النص ليس نتاجا للأيديولوجيا بل هو ضرورة أيديولوجية لأن التخييل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجيا امتلاء، أي الفن.

إن إيجلتون هنا يعيدنا إلى تمييز ألتوسير بين المعرفة والأيديولوجيا، وإلى المكانة الخاصة التي يمنحها للفن والأدب، إن

ألتوسير لا يعد الفن من الأيديولوجيات. ولكن الفن أيضا ليس معرفة علمية، فما هو الفن إذن؟ إنه شيء بين بين، إن ما يمنحنا إياه الفن يحتفظ بعلاقة محددة مع المعرفة. ولكن خصوصية الفن، حسب ألتوسير، هو أنه «يجعلنا ندرك» و«نحس» بما يشير مداورة إلى الواقع، إنه يجعلنا ندرك الأيديولوجيا من الداخل.

يرى إيجلتون، في هذا السياق، أن عرض ألتوسير موحٍ وغني بالاقتراحات. ولكن هل يكون العمل «واقعيا» إذا كان يسمح لنا بإدراك الأيديولوجيا التي يستحم العمل في مياهها؟ من الصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال. ولذلك ينتقل إيجلتون إلى تطوير ماشري لمفهوم ألتوسير الذي عرضنا له سابقا. ومع أنه يستقي من ماشري بناءه المفهومي لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا، فإنه يقول إن ماشري، مثله مثل ألتوسير، يلجأ إلى لغة مجازية غامضة هدفها إعتاق الفن من الخضوع للأيديولوجيا، بالقول إن الفن «يلمّح» إلى الأيديولوجيا. ويرى إيجلتون، في معرض انتقاده لمعادلة ماشري بين الأيديولوجيا والوهم، أن الأيديولوجيا إذا لم تكن معرفة فهي ليست وهما خالصا أيضا. ومن ثم فإن النص يحقق علاقته بالأيديولوجيا عن طريق شكله، ولكنه يفعل ذلك بالاستناد إلى شخصية الأيديولوجيا التي يعمل عليها، وهكذا يعرض إيجلتون منظورا معقدا للعلاقة بين النص والأيديولوجيا. إنه يعتقد أن الأيديولوجيا ليست «حقيقة» النص، و«حقيقة» النص ليست جوهرا، ولكنها بالضبط ممارسة علاقتها بالأيديولوجيا. وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتها بالتاريخ. على أساس من هذه الممارسة يشكل النص نفسه كبنية: إنه يفكك الأيديولوجيا، لكي يعيد تشكيلنا حسب شروطه النسبية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويعيد صياغتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل على تفكيك نفسه بتأثير من الأيديولوجيا عليه. وبهذه الطريقة يشوش النص نظام الأيديولوجيا، لكي ينتج نظاما داخليا قد يتسبب في حدوث تشوش جديد طارئ للنظام في النص والأيديولوجيا. ومن ثم فإن بنية النص هي نتاج هذه العملية وليست انعكاسا للظروف الخارجية المحيطة. إن النص أيضا يعمل على إضاءة العلاقة بين الأيديولوجيا والتاريخ الواقعي. والأدب هو صيغة من صيغ المقاربة أكثر فورية من تلك الصيغة التي يمتلكها العلم، وأكثر ترابطا وتماسكا من تلك الصيغة المتوفرة في الحياة اليومية المعاشة. لكن الأدب على النقيض من العلم، يعمل على تنسيب الواقعي وملاءمته كما هو معطى في الأشكال الأيديولوجية. وهو يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهما بما هو واقعي تلقائي[٦].

وهكذا نلاحظ في التفسير السابق لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا أن إيجلتون يمزج بوضوح تام بين ألتوسير (في تمييزه المعروف بين العلم والفن) وماشري (في عدّه الأيديولوجيا وهما). إن إيجلتون سجين النظرة الألتوسيرية إلى الأيديولوجيا، وشروح ماشري عليها، وإن عمل بذكاء بالغ على توسيع حدود النظرة الألتوسيرية وجعل مفهوم الأيديولوجيا أكثر ملموسية من خلال تحليلاته النصية الذكية لأعمال عدد من الكتاب الكلاسيكيين المعاصرين في الأدب الإنجليزي، بدءا من جورج إليوت وانتهاء بدي. اتش. لورنس في بحث من أهم البحوث التي كتبت في النقد المعاصر حول العلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي. وإيجلتون في الحقيقة يستخدم اللغة المجازية أيضا للتعبير عن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، كما فعل كل من ألتوسير وماشري اللذين اتهمهما بالهروب إلى اللغة المجازية، لإنقاذ النص من عار الخضوع لما هو أيديولوجي. إن علم النص الذي يبغي إيجلتون التأسيس له يظل صعب التحقق في ضوء هذا اللجوء الدائم إلى لغة المجاز، لعدم توصل الناقد الإنجليزي الشاب إلى بناء نظري متكامل. وما يتوصل إليه ماشري وإيجلتون بخصوص العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتاريخ لا يستطيع التحرر في النهاية من الاستعارات البصرية والمكانية[٧] التي تحتشد بها النصوص المكتوبة عن هذه العلاقة، ومثال ذلك: «الفضاء الأيديولوجي منحنٍ ومقعر» كما يعبر إيجلتون في «النقد والأيديولوجية» (ص١١٧). إن النصوص توصف بأنها «كثيفة» أو «غير شفافة» أو بأنها «تنفذ الضوء» بصورة موارِبة، لكي يتم وضعها أخيرا بين المادة الخام للتجربة الحية المعاشة وضوء المعرفة المتخلل الشديد النفاذ.

الهوامش

(١) انـظـر Modern Literary Theory A Reader, Philip Rice and Partricia Waugh (Eds, Esward Arnold, London, 1989, p56).

(٢) في إعادة قراءته لماركس يعارض ألتوسير المفهوم الشائع الذي تحاول «الأيديولوجيا الألمانية» أن تشيعه حول معنى الأيديولوجيا. وهو يرى أن الأيديولوجيا ليست طاقما من الأوهام، بل هي نظام من التمثيلات (الخطابات، الصور، الأساطير) التي تخص العلاقات الواقعية التي يحياها البشر. إن ما تمثله الأيديولوجيا ليس نظام العلاقات الواقعية الذي يوجه وجود الأفراد، بل العلاقة الخيالية لهؤلاء الأفراد بالشروط الواقعية التي يحيونها Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1994, p57. إن الكلام السابق يبدو بمثابة تعديل لمفهوم ألتوسير للأيديولوجيا، أو بالأحرى إعادة تعريف تطابق الأيديولوجيا مع مفهوم الخطاب لدى ميشيل فوكو تلميذ ألتوسير.

(٣) انـظـر: Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.58.

(٤) المصدر السابق، ص ٥٩.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٦) Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1994, p5.

(٧) انظر المصدر السابق، ص ٥.

(٨) لوي ألتوسير، من كتابه «لينين والفلسفة». أورد الاقتباس تيري إيجلتون «النقد والأيديولوجيا»، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠٣ و ١٠٤.

(٩) المصدر السابق، ص ١٠٣.

(١٠) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(١١) المصدر السابق، ص ١٠٤ و ١٠٥.

(١٢) انظر: Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.55.

(١٣) Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, and Kegan Paul, London, 1978, p. 64. Routledge

(١٤) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(١٥) انظر Terry Eagleton, Against the Grain, Verso, London, 1986, p14

وانظر أيضا تيري إيجلتون، «النقد والأيديولوجيا»، ص، ١١٠ و ١١١.

(١٦) Catherine Belsey, Critical Practice, Routledge and Kegan Paul, London, 1978, p107.

(١٧) Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London, 1978, p. 64

(١٨) تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ص ١١١.

(١٩) Pierre Marchery, A theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London 1978, p.64.

(٢٠) Catherine Belsey, Critical Practice,Routledge,London,1994, p.136

(٢١) تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ص، ١١٢.

(٢٢) انظر Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.64.

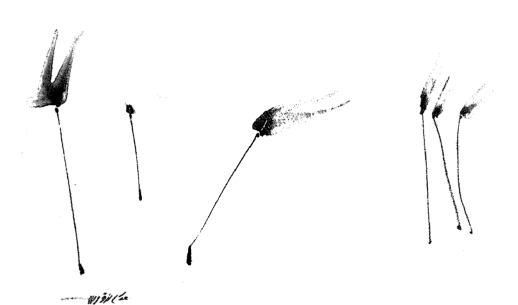
(٢٣) Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, University of California Press, 1976.

(٢٤) نحن هنا نعود إلى التوسير وإعطائه الفن الأصيل مكانة خاصة في نظريته حول الأيديولوجيا.

(٢٥) تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا.

(٢٦) للتوسع فيما يتعلق بالعرض السابق، انظر المصدر السابق، ص ٨٤ - ١٢٣.

(٢٧) انظر فيما يتعلق بهذه الملاحظة : Christopher Norris, Deconstruction, Theory and Practice, Routledge, London, 1994, p. 82.



فوضى الشعر وفوضى النقد

مريد البرغوثي

١- والآن، هل تسمحون لي بأن أسمعكم قصيدة عاطفية؟

عادة ما يجيء السؤال من شاعر الأمسية بعد فراغه من تقديم عدد من قصائده النضالية. وسرعان ما يستبدل بجحوظ عينيه نظرة هائمة وجفنين مسبلتين ، وبمفرداته الحربية مفردات حريرية، ثم ينحدر بنبرته من الخشونة التي لا تساوم إلى رقة حالمة، ويبدأ التغزل بحبيبته التي هي ، كالعادة، أحلى امرأة في العالم.

٢- يسأل الصحفي المثقف: إلى أين ستذهب القصيدة الفلسطينية بعد غزة - أريحا؟ وماهي مكانة الشعر المكتوب قبل أوسلو؟ وتتذكر أن الصحفي نفسه سألك قبل سنوات عدة أين شعر الانتفاضة أيها الكسول؟

٣- يقول لك ناقد: إن قصيدة النثر هي التطور الطبيعي والتقدمي في صناعة الشعر من العمود إلى التفعيلة إلى النثر. كأن تقول من الحنطور إلى القطار إلى البوينج! ويقول لك ناقد آخر: إن قصيدة النثر هي مؤامرة على الأمة العربية ! هكذا لا أقلّ!

٤- شاعر يقلد غيره . وشاعر يقلد نفسه. وشاعر لم يسمع حتى الآن باكتشاف الصابون، ولا يكف عن ملاحقة أية امرأة في سبيله وينقط غزلا وتشبيبا . وشاعر حرية يتصبب عرقا، وهو يمتدح الزعيم في الاحتفال. وناقد ظل طوال ثلاثين سنة يتقصى وطنية الشعراء، مهملا كل الجوانب الفنية في قصائدهم، يسألك من المسئول عن أزمة الشعر الحديث؟

٥- ناشر يقول لك بلطف شديد، آسف ياصديقي لقد توقفنا عن نشر الشعر لأن الناس لا تريده ولا تشتريه.

إننا ورثة سبعة عشر قرنا من الشعر العربي الذي رسم صورا ورؤى للحياة في شمولها وتفصيلها، من احتكاك أجنحة ذباب الروض الشبيه بقادح زناد أجذم إلى فتوحات الثغور والعواصم. ومن الإنفلونزا التي لا تعجبها المطارف والحشايا وتبيت في العظام، إلى وجد المتصوف والعارف والمصلوب على كلامه. ومن شبق النبيذ والغانية والغلام واختلاس الحب الجسدي، تسللا في ليل المضارب والخيام، إلى رثاء البشرية كلها في دويّ يعلن أنه غير مجدٍ في ملته واعتقاده أن نترنم أو ننوح.

وخذ في طريقك أيضا حالات الطبيعة والخيل والأطلس العسال والوحشة والفقر والطلل والصعلكة والفتك والسيف والأسر والسيل والمطر والنصر والانكسار والوجع والفرح والخبر الحزين الذي نفزع منه بأشواقنا إلى الكذب.

وخذ مرور كاميرا الشاعر على جسد المرأة من غرتها إلى خلخالها، والمعارك من غبارها إلى غنائمها . وخذ استحالة النجاة من ليل سيدرك، وإن توهمت أن المنتأى عنه واسع.

وخذ الرغبة والرهبة والحنين والسخرية والتهتك والوقار. وخذ الغناء والتوقيع والتوشيح وتلعيب الموسيقى داخل القالب الجامد واللين.

شعر تفنن في تأمل انعكاس النجوم على صفحات البرك الباذخة، وفي تأمل مصائر البشر والملوك والممالك، شعر مازال حيا وحيويا إلى اليوم.

ونحن أيضا ورثة، إنجازات الشعر العالمي كله، منذ الإغريق القدامى وملاحم الشعوب وسيرها، إلى يومنا هذا. وهو شعر كتب الروح والجسد والجنس والحرب والطبيعة ودواخل النفس البشرية. وهو شعر جرب قصيدة الوزن وقصيدة النثر وقصيدة الشعر المرسل، منذ مئات السنين، ومازال يمارس هذه الأشكال معا، دون هذه الجعجعة التي لا طحن فيها، ودون هذا الضجيج الساذج الذي يملأ ساحتنا النقدية، ودون هذا التفاخر المضحك بإعادة اكتشاف البارود!

وإذا تأملنا ذلك كله، كم تبدو متهافتة حجة قطاع كامل من شعراء الحداثة الذين يفاخرون مثلا بتركيزهم على الجسد وتجنبهم السياسة؟ ألم يكتب الشعر العربي والعالمي الجسد إلا اليوم؟!

وكم تبدو متهافتة حجة ذلك الناقد الحديث الذي إذا وقعت عيناه على كلمة «وطن» أو «شهيد» في قصيدة، راح يصيح بأعلى صوته هذا شاعر سياسي، وإذا رأى كلمة «نهد» أو «حلمة» صاح بصوت أعلى: هذه هي الحداثة!

إن الشعر لا يتطور كما تتطور بحوث الطب وتكنولوجيا صناعة السيارات، بحيث يصبح آخر نتاج فيه أرقى من سابقه بالضرورة. وإذا كان على الشاعر أن يتنافس مع أحد. فليكن تنافسه مع منجزات الشعر التي حققها الإنسان في هذا العالم، وليس مع الشاعر المقيم

في القرية المجاورة، أو بعد شارعين من مكان إقامته. وإذا شاء أن يترك بصمته الخاصة فليتركها على صفحة هذا المشهد الواسع الإنساني، لا على هوامش الادعاء والمماحكة، في الأزقة الضيقة.

وليكتب الشاعر أية عاطفة إنسانية، مهما كان محركها ومهما كانت بواعثها، وليجرب كافة الصيغ والأشكال الفنية بلا تهيب. وما تهيب ذلك الشاعر الذي يتساءل باستحياء شديد عن حقه في نصه «العاطفي»، أو ذلك الآخر الذي يتساءل بخجل أشد عن حقه في نصه «السياسي»، إلا دليل على تشوهات واقعنا الشعري ، كتابة وتلقيا ونقدا.

لقد ساهمت عوامل كثيرة في تعميم الصورة الغبية للإنسان، بصفته «سوبر ماركت» مقسما إلى أقسام منفصلة وأرفف متخصصة بسلع دون أخرى. فهذا رف السياسة وهذا رف المرأة وهذا رف المجتمع والاقتصاد والسيكولوجيا...إلخ. كأن بوسع الإنسان أن يقضي الحياة يمارس السياسة فقط أو الجنس فقط. وكأننا ننسى أن هذه الحياة التي نعيشها بالفعل فيها الخندق والسرير والشارع والبيت والمعشوق والعدو والظالم والمظلوم والضاحك والباكي، بلا فواصل أسمنتية تمنع تداخل هذه العناصر.

وقد كتبت مرة، في موضع غير هذا، أن كل لحظة في حياة البشر هي مجمع لحظات. ويتجلى ذلك في كل كتابة ناضجة تكترث بالأسئلة الإنسانية، وتصغي لإيقاع الحياة، بكل تعدديته وثرائه اللامحدود.

لنأخذ مثلا النظرة إلى الجنس(لجسد الرجل وجسد المرأة وما بينهما من الفعل أو الاشتهاء أو الحرمان أو الإدانة أو الفخر أو العار)، هذه النظرة إلى الجنس ، من أين تأتي؟ كيف تتكون؟ ولماذا تختلف من شخص إلى آخر؟

أنها وليدة خلفية دينية، وتقاليد اجتماعية، وعادات وأعراف إثنية، ومستوى ثقافي وفكري معين متفاوت، ودرجة احتكاك بنموذج الآخر المختلف، وتربية منزلية ومدرسية، ومستوى دخل ووضع اقتصادي، ومكان الإقامة وموضع السكن، وتكوين نفسي يخص صاحبه، وطبيعة المفاهيم الأخلاقية حول الشرف والعار والسمعة والمكانة، مضافا إلى كل تلك العوامل، العوامل الجينية الوراثية للشخص.

فإذا كان ذلك كله هو الذي يحدد نظرتنا إلى الجسد، وهو موضوع الكتابة الإيروتيكية التي تخلو، ظاهريا، من السياسة، فلك أن تتخيل ما تشاء من سذاجة الحديث عن العاطفي والسياسي، دون إدراك هذا التداخل الجليّ في مقومات الوجود البشري.

من جانب آخر، دعنا نتوقف قليلا عند مصطلح «السياسة» والشعر السياسي. يبدو لي أن مكمن المشكلة عندنا هو في توهم البعض أن الشعر السياسي هو هجاء الحكومات، أو التفاخر بخندق الشاعر(حزبه، عقيدته، وطنه ، منظمته...إلخ). إن السياسة ليست شأننا بهذه الضآلة والأحادية . فالسياسة هي نظرة لشؤون الحياة وموقف منها، ومن أساليب إدارتها وتحمل أعبائها وضغوطاتها. وبالطبع هناك قطاع احترافي في ممارسة السياسة كمهنة. فلا تتوقع من وزير الخارجية مثلا أن يدلي بتصريح شعري، كما أنك لا تتوقع من الشاعر أن يصدر بيانا دبلوماسيا في قصيدة. وإذا مضينا بالابتسامة إلى آخرها فلا نتوقع، كذلك، أن يعينوا لنا « شاعرا للداخلية»!

قلنا إن الشعر السياسي ليس هجاء الآخر ولا مدح الذات. إن مثل هذا الفهم المعطوب والاختزالي هو الذي ملأ ساحتنا الشعرية بقصائد التعليق على كل حدث سياسي، وكأن أصحابها «ناطقون رسميون» كأولئك الذين نراهم على شاشات التلفزيون، أو كأولئك الفتية الذين نراهم محمولين على الأعناق في المظاهرات! وهو الفهم الذي أوقع شعراء كثيرين، ونقادا أكثر، في شرك المنظور «البطولي» للكتابة وعاء الأيديولوجيا بامتياز، وعاء الأجوبة واليقين المغلق. وهو منظور يتوهم أن الشعر السياسي هو شعر «الرأي» التقريري. وهذا يقع، عمليا، خارج مجال الشعر، وربما اتسع له المقال أو الخطبة أو البيان أو المقاومة الفيزيائية.

ويقابل هذا المنظور الاختزالي البطولي، منظور إنساني ينسجم مع تركيبية الحياة وثرائها واختراقاتها الدائمة لمسلماتنا، وتكذيبها الفادح والمستمر لطمأنينتنا النظرية، منظور مرجعيته الوحيدة الحياة التي يعيشها البشر فعلا، حيث تتراجع الأجوبة المعلبة أمام طزاجة الأسئلة وبهاء القلق والنقد الذاتي. هنا، تسقط العصمة عن جانبي الخندق، ويصبح الشعر الجميل اقتراحاً بنظرة أرقى وأعمق للحياة وطريقة تلقيها وإعادة إرسالها فنا، ويصبح الشعر نقضا لخطاب مجتمعي كامل، لا مجرد مديح لهذا وهجاء لذاك. وبهذا المنظور الإنساني تتسع حدقة الشاعر، بحيث يرى بوضوح لحظة خافية وراء اللحظة الظاهرة. وإلا كيف يتسنى لنا أن نستوعب الشر الذي يستجلب التعاطف عند شكسبير؟ وكيف نفهم ذلك الجزء من الشعر الفلسطيني الذي يرى في الأداء الفلسطيني السياسي المعاصر قبحا إلى جانب الجمال، وضررا إلى جانب النفع، في وقت واحد، ويصعب عليه التصفيق لكل ما يرى؟ وكيف نفهم الأعمال الشعرية التي تمجد الضعف البشري وهشاشة الإنسان وتنحاز إليه ، بأخطائه وخطاياه، بدلا من الانحياز لرخام الحقيقة بكل صلابته وتماسكه وبلادته؟

إن هذا المنظور الإنساني هو، بحد ذاته، رد على فاشية السلطة، تركيبيته رد على أحاديتها، نضجه رد على فجاجتها، دقته رد على إنشائيتها، ونبرته الخافتة هي المقاومة الحقة لادعاءاتها الرنانة وتشدقها الفضفاض.

إن خطاب السلطة جاهز ومطلق ومغلق، يتهرب من قسوة التفاصيل التي تفضحه. إنه خطاب يثرثر ليزور ويرتعد خوفا من

الاختصار.

والشعر ، إذا أراد أن يقف في مواجهة خطاب السلطة عليه ألا يقلد صفات ذلك الخطاب. إن قصائد الرأي التقريري المباشر (وقد كثرت نماذجها هذه الأيام) هي أقرب إلى التشابه مع السلطة والتواطؤ مع جوهرها الفج، حتى لو كانت تكيل لها أفدح الشتائم والانتقادات. وهي قصائد ضعيفة جدا برغم «مواقفها» التي قد تكون قوية جدا، فضلا عن أنها تفتقر إلى جماليات الكتابة، أية كتابة. وكما ترشو السلطة جماهيرها بالوعد الذي يضلل، تقوم هذه النماذج الشائهة برشوة القارئ أيضا بإسماعه «آراء» يحب أن تعاد وتزاد على مسمعيه، وبالإطار الأبوي نفسه المتلك لكل الحقيقة وكل الصواب وكل المعرفة. وكما تغير السلطة «آراءها» بكثرة، فإن الشاعر التقريري نادرا ما يثبت حيث وقف وقفته الأولى. وهكذا، عندما يتعجب القارئ من سلطة تمجد الشيء يوم السبت وتمجد نقيضه يوم الأحد، فإنه يندهش أكثر عندما تتلون مواقف الشاعر على المنوال نفسه.

ولعل المرء لا يتجاوز عندما يقول إن الشعر يكون مقاوما حقا عندما يكون في لغته ونبرته وبنائه ونسيجه ورؤيته للحياة وللكون، مختلفا عن فهم السلطة التي يعارضها. ومن ثم فإن الدقة الجراحية في انتقاء المفردة وتجسيد المجرد وتخصيص العام هي التي، بحضورها أو غيابها، تعطي بعدا مقاوما للشعر.

إن الشاعر الذي يرفع اليقين إلى مصاف الشك، ويرفع الصراخ إلى مستوى الهمس، ويرفع العمومي إلى مستوى الحواس الخمسة هو الذي ينجو من براثن التقليدية . وليس ذلك الذي يشن حملة ضد «الطغاة» باللغة نفسها التي يهجو بها الطغاة خصومهم.

إن النص الأبوي المهيمن لا يمكن مواجهته، فنيا، بنص أبوي موازٍ له، بل بالكتابة على غير منواله.

ولو استقر هذا التصور في أذهان البعض لما تسابقوا على توجيه أسئلة نيئة حول مستقبل الشعر الفلسطيني بعد اتفاقية غزة – أريحا، كأنهم يقولون: تحرر وطنكم فماذا ستكتبون بعد الآن؟ كأن الشعر دبابة تقوم بدورها في المعركة، ثم تدخل المتحف أو المرآب! ويتفق القارئ الجاد والناقد الحقيقي على أن الشعر الفلسطيني قرئ قراءة خاطئة منذ البداية، قراءة تضامنية، وأغفلت إنجازاته الفنية التي ابتكرها أو طورها. والأشد غرابة أن سؤال الجدارة هذا كان ينبغي أن يطرح، منذ عقود طويلة، وطرحه اليوم ليس إلا جزءا من عقم الأسئلة التي تدعي الحداثة، ليتولد منها إجابات تقليدية، لتكون محصلة الجدل الثقافي محصلة تراجع وارتداد.

فهل سيتوقف شعر الحرية بعد عقد اتفاق سري بين موظفين رسميين من طرفي الصراع، في إحدى عواصم الشمال؟ إن طرق أبواب الناس، بكعوب البنادق الإسرائيلية في غبش الفجر، يثير هلعنا واشمئزازنا، فهل سنسعد إذا كان الطرق بكعوب بنادقنا نحن؟

وإذا كنا نحلم بتحقق المرأة وحريتها الكاملة، فهل سنتوقف عن هذا الحلم لأن الحاكم لم يعد أجنبيا؟

إن بعض النقاد يظنون أن الشعر الفلسطيني موظف في منظمة التحرير الفلسطينية، وأنه قد آن موعد إحالته إلى التقاعد! أو بند من بنود ميثاقها يزمعون إلغاءه!

سيظل رديء الشعر الفلسطيني رديئا قبل التحرير وبعده. وسيظل جيده جيدا قبل أوسلو وبعدها ، ثم ، بين قوسين، فلسطين لم تتحرر. إن هذه الأسئلة بالتحديد هي النموذج الواضح على منهاج النظر إلى الشعر من خارج الشعر فقط، وإلحاقه بالاحتراف السياسي اليومي.

إن الشعر فن قائم بذاته يكتسب حقه في الوجود والبقاء، بفعل شرطه الفني التاريخي ، وحيويته الإبداعية الفريدة. ولمن يشكل لهم الشعر السياسي صداعا مثيرا للجدل، نقول:إن الشعر السياسي في أفضل حالاته هو شعر الرؤية لا شعر الرأي.

الشاعر ، في أنضج حالاته، إحساس، خاصة بالتاريخ. يستشعر اتجاهه العام ويلتقط الجوهري في تقلباته ومفاجآته. وذاكرته ذاكرة تاريخانية، بمعنى أنها مكوك يروح ويجيء بين الماضي والمستقبل، مرورا بالراهن الرجراج. بل إن كل كتابة فنية وكل تصوير فني، من الشعر إلى الرواية إلى السينما إلى المسرح، هي بالضرورة ممسوسة بالتاريخ، تخرج من طياته وتتغلغل في دلالته ومعناه. إن الحركة الجمعية للبشر على امتداد أعمارهم حركة تجر خلفها ذاكرتها الماضية بالضرورة. وبالنسبة للفن لا يوجد زمن واحد راهن . الفن يتعامل مع زمنين أو ثلاثة باستمرار، حتى وهو يلتقط صورة مفردة لمجريات يوم واحد في الحياة.

لقد آن لنا أن نفرق بوضوح بين شعر« الواقع» وشعر «الوقائع»: الأول، يحمل، نكهته التاريخية الملازمة لكل من باقٍ، والثاني يذكرنا بالمراسلين الأجانب الذين نراهم يتراكضون هنا وهناك، لعلهم يلتقطون صورة لهذه الواقعة أو تلك. وهذا لا ينفي بالطبع إمكانية أن يحقق فنان عظيم الموهبة عملا يكتب له البقاء، برغم أنه وليد حدث آني. ولكنه لن يتم له ذلك إلا إذا التقط، بشكل فذ، «الزمن المتعدد الأبعاد» «للحظة العابرة». كما آن الأوان للكف عن النقد التضامني للشعر الذي أشرنا إليه سالفا. وأسوأ ما في هذا النقد التضامني عليائية المؤازرة والشفقة. لكن الأكثر سوءا أنه نقد يسهل أن يتحول، في حالات كثيرة، إلى عصبية وعصابية تدافع عن فئة أو مدرسة أو تيار، دفاع غير المبصرين أو الذين يحرجهم أن يبصروا بوضوح.

وهذا سينقلنا من الفور إلى الحديث عن مستوى آخر من الفوضى

النقدية الشاملة التي نعيشها والمتمثلة في الجدل العصبي حول قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. فالتخبط في تناول الأشكال الشعرية لا يقل عن التخبط في تناول المضامين.

إن الذين يغفلون طرح الأسئلة الصحيحة معرضون لتكرار أخطائهم، أكثر من الذين يجيبون إجابات مغلوطة، لأن هؤلاء قد يعثرون على الأجوبة الصحيحة ذات يوم، أما أولئك فلا شفاء لهم.

وكما حصل في الماضي، يحصل اليوم.

كما قرئت القصيدة الفلسطينية واحتفي بها، بسبب «مضمونها» وحده، تقرأ قصيدة النثر ويحتفى بها الآن، بسبب «شكلها» وحده.

ويتم ذلك، بشكل عصبي متوتر، من قبل المتحمسين لها والمعادين على حد سواء.

إننا إزاء مماحكتين تتنافسان في السذاجة والتسطيح، إحداهما تعتبر قصيدة النثر مؤامرة على الشعر العربي، والأخرى ترى فيها الممثل الشرعي الوحيد للحداثة الشعرية، وكل ما عداها تقليدي عفا عليه الدهر!

ألا ترى أن جدل المحدثين يضيق بالنموذج المختلف وبتعددية الرؤى، تماما كما تضيق السلطة بالأمور نفسها؟ وأنه جدل أحادي يزعم امتلاك الحقيقة مثلها تماما؟

إن الواقفين على جانبي خندق المماحكة هذا يعاملون قصيدة النثر، بصفتها قالبا جاهزا ونهائيا، هذا يدعو له وذاك يدعو عليه. أليس اختزال قيمة الشعر في العامل الموسيقي وحده، حضورا أو غيابا، هو التخلف بعينه. وهل أبردُ من قول القدماء إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى إلا قول المحدثين إن الشعر هو الكلام غير الموزون وغير المقفى؟!

إن أجمل نماذج قصيدة النثر الآن تكتسب قيمتها من العلاقة الطازجة بين مفرداتها، ومن اقتصادها اللغوي المضني، والانزياحات المدهشة والابتعاد عن الكليشيهات والإنشائية، ومن نضج البصيرة الإنسانية والدقة والتقشف الزخرفي. وهي لا تنفرد وحدها بهذه الصفات، بل تشاركها فيها قصيدة التفعيلة أيضا. ونضوج الشاعر، واحترامه لفنه واتقاد بصيرته ليس قسرا على نموذج شكلي وحيد بين فنون الكتابة.

إن التخلص من القيود الفنية الموروثة يقتضي إطلاق الحرية الكاملة للشاعر في تجريب الشكل الذي هو رؤيته، وإسقاط الحوائط الغليظة التي تفصل اللحظات الإنسانية وتعزلها وتنكر تداخلها الفذ، من خجل البنت تفك أول زر في ثوبها أمام العريس الفضولي، إلى ملاحم الشعوب وأساطيرها ومصائر البشر.

وإن المرء ليتساءل هنا:

هل من الحداثة والتحرر والإبداع في شيء أن يدعوك الحداثيون إلى تبني قالب وحيد للكتابة؟

إن روح الحرية الفنية عند الشاعر الحقيقي أشبه بمحاولة جيش اقتحام قلعة محصنة ، يحاول من هنا، ويحاول من هناك، ويحاول بكل الأساليب ومن كل الزوايا وبكل الطرق، مع إضافة مهمة، أن جيشا قد ينجح في النهاية في اقتحام قلعة، لكن الشاعر، المخلوق الوحداني غالبا في عالم موحش، سيظل يحاول إلى الأبد دخول قلعة الأسرار هذه، ولن يستطيع. إن الحياة أغنى من كل طرق كتابتها.

وإذا كان تعليق كل الأهمية على ما تنبذه القصيدة أمرا ساذجا فإن الحمق هو المبالغة في الاستنتاج السطحي حول ما تحتويه وتتضمنه. فليس كل من جعل المرأة موضوعا أصبح رمزا لتحرير المرأة.

وليس كل من بعثر مفردتين صوفيتين في كتابة بلهاء شاعرا صوفيا، وليس كل من أصدر بيانا مقفى موزونا يشتم فيه الحكومات أو قراراتها صاحب رؤية ثورية، أو صاحب شعر أصلا، وليس كل من يسيل لعابه في حضرة أية أنثى عاشقا.

إن الناقة التي تحمل على ظهرها حاسوبا آليا ستظل ناقة فقط.

جاءتني مؤخرا فتاة تعرض محاولتها الشعرية الأولى، وتطلب رأيا أو نصيحة. قلت لها اتعبي في تكوين شخصيتك قبل أن تتعبي في تكوين قصيدتك. كوني امرأة تستقبل الدنيا بتميز يخصك، قبل أن تنشدي كتابة نص متميز يخصك. كوني ذكية قبل أن تحاولي كتابة نص ذكي.

إن النضج الإنساني وخصوصية الفرد داخل المجموع المتشابه وشفافية الإصغاء لإملاء الحياة، لا إملاء الأفكار المسبقة، مكونات لابد منها، إلى جانب المعرفة بتاريخ النوع الأدبي والموهبة والتعلم المستمر، والاحترام الذاتي، حتى يصنع المرء شيئا، أي شيء، بالكتابة.

إن الناقد الذي يحمل تحت إبطه علبة حديدية، فيها عدة النقد، يصبح، بدون النضج الإنساني وحدّة البصيرة ورحابة العقل والوجدان، كمصلحي المواسير لا أكثر ولا أقل.

والإنسان النيئ لن يصبح شاعرا حتى لو أصدر عشرين ديوانا بأجمل الأغلفة.

في سهرة في منزل أستاذنا، إحسان عباس، أوصلنا السمر إلى تساؤل طريف حول كيفية التفريق بين رثاثة بعض الشعراء وترهلهم الإنساني وبلادة استجاباتهم وسطحية نظرهم لأمور كثيرة من جانب، والشعراء الحقيقيين من جانب آخر.

ووجدتني أصوغ رأيا، أظنه لا يخلو من الطرافة أيضا، ملخصه أن

هناك أفرادا يكتبون قصائد، وهناك شعراء. وتفصيل ذلك أنك تجد أحد الأفراد الذين تتجسد فيهم ثلاثة أرباع عيوب مجتمعهم ويحملون إرثا كاملا من أشكال التخلف والخواء الفكري والروحي، ولكن هذا الفرد، في الوقت نفسه ، يكتب قصائد.

وهذا ليس بشاعر، وإن كثرت دواوينه.

وهناك شاعر له أسلوبه المميز في استقبال تفاصيل الحياة، وأسلوب خاص به وحده في استجاباته لهذه التفاصيل، وفي إعادة إرسالها.

وهذا شاعر حتى لو لم يكتب إلا ديوانا واحدا.

يجب أن يكون الشاعر شاعرا حتى وهو نائم.

وعلى أية حال، بعد كل ما استعرضناه من قصورات الكتابة وقصورات التلقي وقصورات النقد، طغى على ساحتنا الثقافية شعر الهذيان ، وهذيان النقد الذي يوازيه بلطف شديد، آسف ياصديقي، لقد توقفنا عن نشر الشعر ، لأن الناس لا تريده ولا تشتريه.





ثانيا : دراسات في الأدب المعاصر في مصر

«الحب في المنفى»

انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟

د. شيرين أبو النجا

خسرت حلما جميلا

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا

على سياج الحدائق

وما خسرت السبيلا

وماخسرت السبيلا

وما خسرت السبيلا

كنا أبطال «الحب في المنفى»... كنا شهود على مرارة الغربة في الوطن... كنا أحببنا في المنفى... كنا نعرف نسج القبح في العالم... كنا نلعن العالم... كنا ننهار... وكنا ننهزم ثم نعود لنقاوم، فننهزم ويحل بنا التعب الذي يفسح مكانا للصمت. وإذا كان راوي «الحب في المنفى» قد اختلس لحظات فرح من الزمن ونجا بنفسه بالحب، فقد اختلسنا فرحتنا بقراءة الرواية. ها هو شخص ينصت بالنيابة عنا جميعا... يصف آلامنا... ويتكلم لغتنا ويتنفس هزائمنا... لقد خسرنا حلما جميلا، ولكن ما خسرنا السبيلا...

تبدأ الرواية بذات الرواي الحبيسة في ذكريات لا حصر لها، إنه المنفى الحقيقي، المنفى الذي ظلت فيه ذات الرواي تحاول تفسير وتأويل أسباب الشرخ الذي حدث بينه وبين زوجته منار. يحاول الراوي إرجاع أسباب الانفصال إلى اختلاف وتحول الرؤى السياسية لكل منهما، ولكنه يعترف بأنه ما لبث أن أصبح «هجومها (أي منار) على عبد الناصر ودفاعي المستميت عنه حيلة لتنفيس توتراتنا لا أكثر، وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية قديمة يضرب بها أحدنا الآخر في المشاجرات ثم نلقيها جانبا لنعود إليها مرة أخرى بعد حين» (ص٢٧). إنها الهزيمة على مستوى الوطن الأكبر التي انعكست على الوطن الأصغر... على العلاقات الإنسانية... إنه رفض الآخر كنوع من أنواع رفض الواقع المكبل بالإحباط. إنه القهر على المستوى العام الذي يتم التنفيس عنه على المستوى الخاص. إنه الغضب من موت الزعيم والغضب مع الزعيم وحب الزعيم. وهكذا تبدأ محاولة تحرير الذات من سلسلة هزائم وإحباطات متلاحقة نراها في متتاليات نصية ترويها الذات الحبيسة في المنفى، تجتر الذكريات وتقدم التأويلات المتضادة.

وباستخدام الذاكرة يتم إرساء البنية الكبرى للنص: (رجل هارب من هزيمته) على المستوى المكاني فقط، في حين يبقى، الزمن النفسي كما هو. فعلى الرغم من ديناميكية النص في إيراد الهزيمة كاملة بكل توتراتها التي يزيد من قوتها إمكانية الإحالة إلى الواقع الخارجي، تبقى الحركة الزمنية النفسية ساكنة. حتى إن دخول أشخاص جدد إلى فضاء الرواية لا يغير من الأمر شيئا. فظهور إبراهيم لم يساهم إلا في المزيد من العودة إلى الخلف وهي العودة السلبية. بمعنى آخر، لم يؤدِ سبر أغوار الماضي إلى إعادة اكتشاف أو إعادة تفسير، ولكنه أدى إلى المزيد من الألم. فإبراهيم شخص يمثل جزءا من حاضر الرواية ولكنه آتٍ من ماضي الراوي.

«أخذت كل الأشياء التي تحاورت فيها مع إبراهيم تتداخل، لا تفسر شيئا ولا تضيء شيئا ولكنها تتقاطع وتتكاثف وتنتهي إلى طرق مسدودة، بعثنا الماضي فإذا كل الألغاز حية مثلما كانت في الأمس البعيد» (ص٣٩). وهذه المتاهة تفرض على الراوي أن يحاول تحرير ذاته من دائرة البنية الكبرى/ الماضي.

تتسع دائرة الذكريات بين الراوي وإبراهيم ليسترجع كل منهما طفولته المقهورة... الطفولة التي تطارد الرجل فيحاول أن يهزمها، ولكن الوطن يهزمه. يتساءل إبراهيم «لماذا لم أستمتع بهذه الحياة مثلما يستمتع بها كل إنسان؟» (ص٨١). ويتساءل الرواي بدوره «... ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص٨٣). إنها الطفولة التي تطارد الرجل بالمرارة فتقهره مثل الوطن المقهور الذي يطارده بالهزيمة فيقهره... الطفولة والوطن وجهان لعملة واحدة وهما القاهر والمقهور في آن واحد.

وإذا كانت الطفولة معادلة لصورة الوطن نفسيا، فالمرأة في الرواية قد تكون معادلا آخر تتبدى أمامها صورة الذات. فعلاقة الراوي بزوجته منار انتهت بالطلاق، ولكن بقي هناك أمل واحد هو إيمان منار بالمبادئ التي تدعو لها فيما يتعلق بالمرأة... انهار هذا الأمل عندما تحولت منار تماما عن ذاك الاتجاه وبدأت تكتب مقالات -في نفس الصحيفة- من قبيل «حقوق المرأة بين الشريعة والتاريخ» مع «صورة جانبية لامرأة محجبة» (ص١٧٩). ومن الملاحظ أن تحول منار لم يأتِ إلا بعد تحول ابنها خالد- الذي يمثل المستقبل- إلى التيار الأصولي.

أما إبراهيم فلا يزال يسبح في ذكريات فقدانه لشادية ويعترف: «لم أنجح في الارتباط بأية امرأة. عرفت في حياتي بعضا من النساء، وحين كنت أعرف فتاة متحررة ومثقفة كنت أجد نفسي دون أن أدري أشعر بحنين للسذاجة والبراءة، وحين ألتقي بفتاة بسيطة ينتابني بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع...» (ص٣٦). وعندما التقى بريجيت وشُلت نفسه أمامها قال «هي شادية ترجع لي في آخر العمر: ترجع هذه المرة كعقاب» (ص١٠٢). حتى ألبرت الإفريقي الذي لا نراه بل نسمع قصته فقط هُزم مع بريجيت وأمامها- هزمه ماسياس، وهزمه المنفى وهزمه اللون الأسود. أما يوسف فهو أفضل حالا من حيث الشكل مع إيلين، وإن كانت العلاقة بينهما نشدانا للأمان فقط. حتى خالد- ابن الراوي- انقلب على هنادي وسرق براءتها. فإذا افترضنا أن المرأة هي أحد مدلولات كلمة الوطن فقد أفرغ الدال من مدلوله، مما يزيد من قوة إحكام البنية الكبرى: الهزيمة/ الماضي.

أما علاقة الراوي ببريجيت فهي محور الرواية، أو بمعنى أدق حكاية داخل الرواية (بنية صغرى). في البداية شعر الراوي بأنه يشتهي بريجيت «اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم» (ص٥)، ثم يعترف «أردت... أنا المكشوف الجراح- أن أحميها وكأني أكفر عن ذنب ما غير أني لا أعرف ما هو. وكنت أدرك عجزي» (ص١٠٣). وبرغم هذا الإحساس بالعجز، لم يشعر الراوي بالتحقق إلا في هذه العلاقة. كانت اللحظات التي يقضيانها معا هي الحقيقة وكل ما قبل هو الزائف. ربما كان يجب عليهما أن يمرا بكل ما مرا به ليشعرا بتلك اللحظة... ولكن الخوف من الفقد والهزيمة كان يحوم حولهما دائما. عندما أرادت بريجيت أن تحصل على طفل لكي يقدم الراوي هديته للحياة، تحولت لحظة الانتصار في الحب إلى هزيمة: «تجلس الآن أمامي مهزومة تبحث عن طفل مستحيل في عالم مستحيل ...رحت أربت على يدها وأضغط عليها برفق، أريد أن أنقل لها دون كلام أني أفهم، وأني معها في لحظة الحنين تلك، أن أقول لها أنت يا بريجيت التي قلت إننا نجونا بالحب، والتي قلت فلنعش لحظتنا التي نملكها، فلمَ لا تفعلين الآن ذلك؟...» (ص١٧٧). لكنه ليس فقط طفلا مستحيلا في عالم مستحيل بل أيضا حبا مستحيلا في عالم مستحيل. اجتاحت إسرائيل جنوب لبنان و«قتلوا كل أطفال العالم» (ص٢١٢)، وقتلوا حلم الراوي، وقتلوا حلم بريجيت، وظل الذباب المتجمع على جثث القتلى يطن في أذن إبراهيم. اختنقت لحظة التحقق التي جاء بها الحب... ضاقت من قبح العالم وفظاعته. إذا كانت ١٩٦٧ قد هزمت جيلا بأكمله وأفسدت كل علاقاته، فقد جاءت ١٩٨٢ لتقضي على كل ما تبقى. كل المقالات لم تنجح في إنقاذ طفل واحد في جنوب لبنان «سألت نفسي: ومن يناشد هؤلاء الكتاب بالضبط؟... ما معنى أن يسأل كل واحد الآخر ماذا جرى؟ كأنما هناك عرب آخرون غيرنا نحن الذين نسأل!... عرب يختفون في مكان مسحور، ننتظر منهم أن يظهروا ويتحركوا بالنيابة عنا جميعا» (ص١٣١). إنه إحساس العجز والظلم والغدر والخيانة. أحاسيس تجلت في محاورة الراوي لصورة عبد الناصر: «لماذا ربيت في حجرك من خانوك وخانونا؟... من باعوك وباعونا؟...» (ص١٣٢). جاء الحدث ليعادل شدة الألم فكان انهيار الراوي ودخوله المستشفى هو المعادل الموضوعي لاجتياح جنوب لبنان.

عندما تتحرك أحداث الرواية إلى الأمام على المستوى السردي، فإنها تشتبك على المستوى الذهني للراوي وللقارئ مع الماضي. كأن البنية الكبرى للنص تتكاثر في بنيات أخرى تفارقها على المستوى السطحي للنص، ولكنها تتضافر معها على المستوى الدلالي: مزيد من الهزائم والخيانة.

وكأن الراوي كان قد بدأ يتصالح مع ذاته ويخرج من المنفى بعلاقته مع بريجيت. فالنصف الأول من الرواية مليء بذكريات الماضي التي يحاول الراوي تفسيرها، وتتقاطع ذكرياته مع ذكريات الآخرين فتتكاثف وتتشابك ثم تتفرق- وعندما تظهر بريجيت ويعيش معها الراوي لحظات التحقق والكمال، تصبح الذكريات بمثابة هزيمة في الماضي! وبقدر مرارة الماضي وألمه بقدر ما تزداد كثافة اللحظة التي يتوحد فيها الراوي مع بريجيت أو مع ذاته، حتى تصبح لحظة الكمال في منطقة ليست هي بالماضي ولا بالحاضر بل هي خارج الزمن. إن هذه العلاقة هي بمثابة الانتصار في المنفى على هزيمة الماضي في الوطن. انتصار لم يلبث أن تلاشى وسالت دماؤه مع دماء أطفال صبرا وشاتيلا «... مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعذراء مهشمة على الأرض، وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة في ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جدرانه، ولكن الأحجار المتناثرة في الأرض تمنعها من الحركة في أي اتجاه، فترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكي...» (ص١١٩). انتصار لحظي نهلت منه النفوس حتى خنقه الأمير حامد بتقدميته وبأمواله، لقد «باعوك وباعونا» (ص١٣٢).

وهذا التوتر المستمر بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، أو بين الواقع والمثال، يعكس التوتر الحادث بين البنية الكبرى: الهزيمة/ الماضي والبنية الصغرى: علاقة الراوي ببريجيت. فالحاضر/ البنية الصغرى لم يتمكن من تحرير ذات الراوي من البنية الكبرى/ الماضي، لأن الحاضر يتقاطع مع الماضي ويتشابك معه بتكرار الأحداث.

لقد فعل «سمو الأمير حامد التقدمي ما لم تفعله إسرائيل في جنوب لبنان. إسرائيل عدو أعلن عن نفسه بوضوح، لكن الأمير حامد عدو تخفى وراء العديد من الأقنعة، فخدع من خدع وبهر من بهر واشترى من اشترى ودمر من دمر ونفى من نفى. وقد حدد إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»[1]. خمس صفات للمستعمر

الأوروبي في القرن التاسع عشر، وهي صفات تنطبق بدقة على الأمير حامد. الصفة الأولى هي النشوة في استخدام القوة والثانية هي العقلانية الأيديولوجية التي تصور الأهالي على أنهم أناس يجب حكمهم وردعهم، والثالثة هي فكرة التبشير الحضاري الذي يقوم به الغرب، والرابعة هي الإحساس بالأمان الذي يسمح للمنتصر بالتغاضي عن كل العنف الذي ارتكبه، والصفة الأخيرة هي العملية التي يتم بها إعادة كتابة تاريخ المهزومين من قبل القوى الإمبريالية. وقوى النفوذ والثروة لا تقل خطرا عن القوى الإمبريالية- إنها القوى التي تضرب في البنية التحتية للثقافة، وتستغل أفول نجم التيار الناصري والشيوعي لتعزز وتساند ما يسمى بالتيار الأصولي.

يسخّر الأمير حامد يوسف لكي يستدرج الراوي. يحاول الأمير إقناع الراوي بأهمية إصدار صحيفة تضم « صفوة الأقلام العربية... القومية والتقدمية» (ص١٤٩). برغم أن الراوي في أشد الحاجة لمثل هذه الصحيفة، إلا أن شيئا ما يدفعه للتقصي والبحث عن حقيقة الأمير، ليكتشف أنه- أي الأمير- يشارك إسحاق دافيديان الذي يتبرع لإسرائيل. إن رفض الراوي للمبلغ الكبير الذي حاول الأمير أن يشتريه به ورفضه الدخول في مشروع الصحيفة يُعد لحظة أخرى من لحظات الانتصار الصريحة في الرواية. لقد انتصرت مبادئ الراوي برغم كل ما لاقته من هزيمة واستخفاف «حسبها سموه بدقة شديدة: أطعمه أولا بوهم المبادئ، اعطه الأمل في أن يرجع صحفيا بالفعل بعد أن أصبح نكرة، دوخه أيضا بأموال لا يحلم بها، برحلات وبدولارات وبمشروعات لا آخر لها، ثم في النهاية، ضعه خاتما في إصبعك وحركه كما تريد، مهما كان الثمن فسيتكلف أقل من غيره وسيكون أكثر طاعة، ولكن لماذا؟» (ص١٧١ و ١٧٢)، لأن الأمير حامد يدرك قسوة ومرارة الإحساس بالهزيمة ويعرف أنها لحظة ضعف يمكن شراؤها بأمواله، ولكنه لم يدرك أن الماضي وإن كان مشوبا بالهزيمة فهو لم يكن زائفا... إنه ماضٍ مهزوم ولكن حقيقي يفرض وجوده على العالم عندما يُعرض في المزاد للبيع. ثقافة وتاريخ يصمدان -وقد ينهاران أحيانا- عندما تنهال عروض شرائهما. صمد الراوي ولم يُفسد آخر العمر بالرذيلة فأضفى هذا الصمود- رغم الهزيمة- مصداقية على علاقته ببريجيت . يزداد إحساس القارئ بلحظة الانتصار عندما يعترف الراوي: «لن تنقذ أنت لبنان من دافيديان ولن تحارب إسرائيل باكتشافاتك. اتفقنا منذ زمن طويل أنك لست مهما فما الداعي الآن لهذه الألاعيب؟... لن تنقذ حتى يوسف»» (ص١٧١). قد يكون الراوي ليس مهما، على حد قوله- الآن، ولكن من المهم أن يكشف حقيقة الأمير ويرفضه لكيلا ينقلب الماضي - من المنظور التاريخي والسياسي والنفسي- إلى عبث.

وعند هذه النقطة فقط يظهر الجانب الإيجابي لعدم تحرر الذات التام من البنية الكبرى. فقد كانت التفاصيل الواضحة لهزيمة الماضي هي جدار الحماية من الانغماس في قبح الحاضر المتزامن مع البنية الصغرى. إلا أن الراوي بالفعل لن ينقذ يوسف. فقد شكلت الخلفية السياسية والتاريخ النضالي الطويل جدار حماية استند إليه الراوي في لحظة ضعف خاطفة وتحولت الهزيمة إلى نصر. إنه النصر الذي يحصل على مكافأة بلقاء بريجيت «أهجر هذه الأرض الطافحة بشرورها، لألحق بك، يرتفع بي حبك إلى هذا الأثير، إلى تلك البراءة لنهرب معا إلى السكينة، ولنصنع معا هذا الفرح» (ص١٧٣). هذا ما حمى الراوي من السقوط... ماذا عن يوسف؟ ماذا لديه. لا شيء. لا شهادة ولا عمل ولا امرأة «تظاهرت ضد السادات وحُكم عليّ بالسجن وهربت من بلدي ومن أهلي لأني كنت أعتقد أنه يفرط في مستقبل البلد وضاع مستقبلي أنا الفقير في المبادئ، بينما الكبار والأغنياء... أهلا يا مبادئ !» (ص١٧٠). كما كانت ١٩٦٧ صدمة لجيل بأكمله، يرمز يوسف إلى جيل آخر، إنه الجيل الذي يتهم الراوي «نحن قرأنا لكم وتعلمنا منكم ونحن صغار، ولكن لما وقعت الفاس في الراس وبحثنا عنكم لم نجدكم» (ص١٥٧). إنه جيل يعاني من البطالة والفقر وانهيار المبادئ واللاقضية، جيل يوسف يترنح إثر الأزمة الروحية والنفسية، جيل يوسف وخالد هو الجيل الذي يقع في فخ الأمير حامد بسهولة... فهو بلا ماضٍ يحميه وبلا مستقبل يتطلع إليه. يحاول أن يقنع نفسه قبل أن يقنع الآخرين «قال وهو يهز يده في وجهي بعصبية- أفقت من الجهل، أفقت من الضلال! والفضل لسمو الأمير. أفهمني أشياء كثيرة كانت غائبة عني. هذه الدنيا يا أستاذ غابة مليئة بالوحوش ولن ينقذنا إلا أن نصبح أقوياء. ولن نصبح أقوياء إلا إذا استخدمنا عقولنا ورجعنا إلى ديننا وأصلنا...» (ص٢١٨ و ٢١٩). عالم مليء بالوحوش بالفعل والأمير هو أحد الوحوش الضارية التي لن تتردد في مسخ كل شيء. وكأن اللقاء بالأمير كان اختبارا حقيقيا للأجيال المختلفة.

صمد الراوي وانهزم يوسف واعتذر خالد عن مسابقة الشطرنج لأنه «حرام». تزامنت هزيمة خالد في الوطن مع هزيمة يوسف في المنفى مع سيطرة ونفوذ الأمير حامد لكي يكمل القارئ الجزء الثاني من الرواية أو ليفسر النص الدفين، النص الذي لم يفصح عنه الراوي إلا في الرسالة التي حاول أن يكتبها لخالد ابنه «أعرف أنك منذ مدة كففت عن أن تقرأ ماكبث أو غيرها. لم تعد تقرأ غير الكتب التي تثبت لك أنك على حق وأن كل الآخرين على خطأ. ولكن احذر يا خالد!... احذر لأن كل الشرور التي عرفتها الدنيا خرجت من هذا الكهف المعتم. تبدأ فكرة وتنتهي شرا: أنا على حق ورأيي هو الأفضل. أنا الأفضل إذن فالآخرون على ضلال. أنا الأفضل لأني شعب الله المختار والآخرون أغيار. الأفضل لأني من أبناء الرب المغفورة خطاياهم والآخرون هراطقة. الأفضل لأني شيعي والآخرون سنّة، أو لأني سنّة والآخرون شيعة. الأفضل لأني أبيض والآخرون ملونون أو لأني تقدمي والآخرون رجعيون. وهكذا إلى ما لا نهاية. انظر يا خالد إلى ما يدور

في الدنيا الآن. انظر إلى تلك الحرب التي لا تريد أن تنتهي بين العراق وإيران، وكل طرف فيها على حق، ومفاتيح الجنة توزع دون حساب والدم ينزف دون حساب، انظر إلى تلك المجزرة في لبنان وشعب الله المختار يستأصل شعبا غير مختار ويقول قائد جيشه «العربي الجيد هو العربي الميت»!... كل ذلك القتل لأن القاتل دائما هو الأفضل ، هو الأرقى، وعجلة المجازر تدور طوال الوقت لتستأصل الآخرين، الأغيار، أعداء الرب، أعداء العقيدة الصحيحة، أعداء الجنس الأبيض، أعداء التقدم... الأعداء دائما وإلى ما لانهاية...» (ص١٨٦). رسالة طويلة نوعا ولكنها تلخص الأزمة في مجملها. فيوسف لا يبحث عن وطن أو قضية بقدر ما يبحث عن عدو، إذ أن تحديد «العدو» ثم محاربته هو خطوة أولى نحو تشكيل هوية ما، وخالد سعيد لهداية والدته ويحاول فرض السيطرة على أخته، باعتبار أن «علاقة المرأة بالمجتمع هي المحك الحقيقي لاختبار الإسلام»[٢]. لقد تقوقع يوسف داخل نفسه، داخل الكهف المعتم، ليعيد تفسير العالم بشكل إبستمولوجي جديد، وعندما فك سراح ذاته من التقوقع -أمن بالأمير- أقنع نفسه بهذا وأصبح فعلا في المنفى:«أنا الأفضل، إذن فالآخرون على ضلال». إن تحول خالد ليس إلا إضافة لإحساس الهزيمة الدفين لدى الراوي: لقد أصبح أبا مهزوما يشعر بالذنب.

«نجونا بأنفسنا بالحب»، عبارة تتكرر في ثنايا الراوية وتعبر عنها الأحداث، ولكن السؤال هل نجا الحب من براثن شرور هذا العالم؟ لقد أحبت بريجيت ألبرت الإفريقي بصدق، و«جاء الحب طبيعيا كالمشي أو الكلام» (ص١٠٦)، وعندما قررا الزواج ضاع ذلك كله «ضاع حين لم نعد هو وأنا وحدنا، بل هو وأنا وموللر والعالم» (ص١٠٧). «في الساعة الخامسة عصرا... والثور وحده يغني زهوا، في الساعة الخامسة عصرا... والموت يلقي بيضه في الجروح، في الساعة الخامسة عصرا... وتابوت على عجلات هو سريره، في الساعة الخامسة عصرا... والجروح تلتهب كشموس...»، فقدت بريجيت ألبرت وفقدت طفلها، عندما تهجم عليهما ثمانية من الشبان المخمورين مدفوعين بالكراهية الشديدة للون الأسود. انهزم ألبرت بل انكسر وانهزمت بريجيت ورحلت... لم ينجُ حبها من عنصرية الغرب. في المنفى أحبت الراوي، وكان طموحها لا يتعدى الاستمتاع باللحظة التي تعيشها. نجت بنفسها بالحب، وأعطاها الحب السلام الذي ظلت تبحث عنه، ولكن حبها لم ينجُ من شرور الأمير حامد الذي أفقدها عملها بعد أن رفضت أمواله. الراوي أيضا حاول أن يعيش في الدنيا بالحب، ولكن الرأسمالية دمرت علاقته بزوجته منار، وعندما حاول أن ينجو بنفسه بالحب، لم ينجُ الحب من الأمير حامد الذي كشف الراوي حقيقته ليوسف.

ويبقى السؤال معلقا: هل كان حب الراوي لبريجيت هزيمة أم انتصارا؟ هل كان حب بريجيت للراوي هزيمة أم انتصارا؟ عندما تم الانفصال بين الراوي وزوجته منار ظل يتساءل في المنفى عن الأسباب التي أوصلته لهذه النهاية، يلوم نفسه أحيانا، ويلومها كثيرا، ويقرأ صفحتها الأسبوعية في الجريدة بانتظام، ولكنه انهزم فعلا في علاقته بها عندما انهزمت هي وظهرت في الجريدة «صورة جانبية لامرأة محجبة» (ص١٧٩)، وكانت صورتها. تحولت تماما عن كل المبادئ التي كانت تنادي بها، تماما كما حدث للوطن كله في تلك اللحظة- السبعينات. بريجيت أيضا ظلت مصرة على استرجاع ألبرت بعد أن فقدت طفلها- حاولت جاهدة أن تستعيده للحياة، وبحثت عن عمل لتوفر مصاريف الدراسة، وكانت تنتظر معجزة تحدث، تحملت عنصرية العالم كله من أجل ألبرت، ولكنها اكتشفت أن ألبرت يكتب لماسياس: ماسياس الطاغية الذي كرس ألبرت حياته لمحاربته. انهزمت بريجيت عندما انهزم ألبرت. وهذا التشابه بين ماضي بريجيت وماضي الراوي يسمح لبريجيت بالدخول في نسيج البنية الكبرى، برغم أنها لم تكن متواجدة منذ البداية. وتضفير قصة بريجيت مع قصة الراوي على مستوى البنية يزيد من قوة التوتر بين البنية الكبرى والصغرى، بين الهزيمة والتحقق، بين الألم والفرح، بين الفقد والحب. وكلما ازدادت قوة التوتر الحادث اقتربت حدود البنية الكبرى من حدود البنية الصغرى.

نجا الراوي بنفسه بالحب، ونجت بريجيت بالحب، ولكن الحب لم ينجُ من العالم «كل شيء تخيلته في لحظات الرعب من أن تختفي بريجيت من حياتك. كل شيء غير أن ينهي العالم، كما قالت هي ذات مرة، ما بينك وبينها. غير أن ينقض ذلك السيف من المجهول فيبترني منها. كانت هناك صبارة جف فيها كل شيء غير أشواكها المشرعة التي تخز لحمها العجوز، صبارة لا تموت ولا تحيا، مددت لها يدك فبعثت أوراقها الميتة لتكون شجرة من أشجارك الوارفة التي تحبينها، تفرعت فيها الأغصان ونبتت الأزهار، وها هو ذلك السيف يبتر الأغصان كلها دفعة واحدة، لكي يعري مرة أخرى الصبارة والأشواك» (ص٢٣٨ و ٢٣٩). لم ينهزم البطل من تلقاء نفسه، لم يكن شخصية انهزامية ولم تكن بريجيت كذلك، برغم أنهما مرا بكثير من الهزائم ولكن فرض عليهما العالم هذا. وفي حديث أجراه وائل عبد الفتاح مع بهاء طاهر ونُشر في روزاليوسف، قال بهاء طاهر:«إن العوامل التي لخصتها في الرواية وهي، العدو الإسرائيلي، الرجعية العربية(ممثلة في الأمير حامد)، الهيمنة الأمريكية، الرجعيات المحلية في داخل الوطن... كل هذه العوامل لا تتيح لشخص بمثل الحساسية التي صورت بها الراوي، إلا أن يُحكم عليه بالموت المادي أو المعنوي»[٣]. لكن هذا الموت المادي أو المعنوي- كما يقول بهاء طاهر- لم يكن بمثابة هزيمة بل كان

انتصارا، فقد جاءت لحظة الموت على أنها رحيل من هذا العالم القبيح، جاءت مغلفة بغلالة من التصوف كتلك التي غلفت لحظة الحب «إذ أرجع من عندك في ليلة الحب تلك وقد اكتملنا واحدا، أسير وسط كتل البيوت الحجرية المظلمة... أسير وأنا أشعر بالبرد... ولا أريد مع ذلك أن أرجع إلى البيت، لا أريد أن يقيدني مكان، أتمنى لو أحلق فوق هذا العالم الجداري الأصم الكثيف وأنت معي إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة، لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف ولا الحروب ولا الجوع ولا الموت ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد- دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر، هنا والآن، دنيا تصحح كل الماضي وتمحوه، دنيا تصلح كل الحاضر ولا تبقي شيئا غير الفرح... لا شيء غير الفرح!» (ص١٤٤). حمله الحب إلى النجاة وبر السكينة والسلام، جاءه الحب في آخر العمر نعمة. عندما ضاق العالم بالحب وتذمرت منه السلطات، قرر الرحيل إلى عالم آخر «لم أكن متعبا كنت أنزلق في بحر هادئ... تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد. كان الصوت يكرر ياسيدا!...ياسيدا!... ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطء وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة» (ص٢٤٨). لحظتان متشابهتان، تخطى فيهما الراوي حدود دائرة الزمن المهزوم، لحظتان تصالح فيهما الراوي مع ذاته ووطنه... لحظتان تحول فيهما المنفى إلى وطن. وبتحول لحظة الحب (البنية الصغرى) ولحظة الموت (تنويعة على البنية الكبرى) إلى لحظة واحدة، تلتحم البنية الكبرى مع الصغرى، ليتم تكثيف النص كله في نقطة نصية واحدة. أي أن التوتر الذي ظل حادثا بين البنيتين منذ بداية النص، انتهى بالتصالح وليس بالتنافر. فالذات لم تتحرر من البنية الكبرى/ الهزيمة والماضي لتنغمس تماما في البنية الصغرى/ الحب والحاضر، ولكنها تحررت لتجمع الاثنين معا في وحدة واحدة فيتحول الماضي إلى قوة دفع إيجابية تلتحم بالحاضر لتكوين رؤية مستقبلية.

يبقى السؤال: هل تعبر الرواية عن انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟ وما الفرق؟ وهنا يجب أن ننظر إلى عنوان الرواية الذي جمع البنية الصغرى (الحب) مع البنية الكبرى (المنفى). لقد ظهر (الحب) في (المنفى) كمفهومين منفصلين في البداية، وفيما بينهما هناك العديد من نقاط الارتكاز النصية التي تتشابك وتتداخل مع بعضها البعض لتطرح في النهاية مستوى دلاليا جديدا، يظهر بوضوح في لحظة الموت. ولكن إذا كانت لحظة الموت تعد انتصارا للبطل ولمبادئه وللحب الذي نجا به، فكيف يمكن أن نسميها- في نفس الوقت - هزيمة؟ على المستوى السردي/ السطحي للنص يُعد الموت بترا لفعل لم يتم وهو الاكتمال والتحقق في علاقة الراوي ببريجيت التي ترمز ضمنيا للعلاقة بالوطن. على المستوى الذهني تعد لحظة الموت انتصارا إذ رحل الراوي بحبه وبضميره الذي حافظ عليه في وسط كل هذا القبح. فالهزيمة إذن ليست إلا رحيل الانتصار من فضاء الرواية. لم يرحل الراوي مهزوما بل منتصرا، وكذلك بريجيت وإن بدا الأمر عكس ذلك. رحل الاثنان برؤية مشتركة للعالم [4]... رؤية لم تتغير ولم تنهزم بل نضجت وتشبثت أكثر بنقطة بيضاء في عالم أسود. رحل الراوي لكيلا يصبح -كما قال خليل حاوي: «ولدنا بوجوه وعقول مستعارة... تولد الفكرة في السوق بغيا ثم تقضي العمر في لفق البكارة» (ص٣٢). هزيمة الانتصار ليست إلا هزيمة لحظية مؤقتة... تستغرق لحظات عبور الحدود من هذا العالم إلى العالم الآخر[5].

خسرت حلما جميلا

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا

على سياج الحدائق

وما خسرت السبيلا

وما خسرت السبيلا

وما خسرت السبيلا

الهوامش

(١) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية.

(٢) ماهناز أفخامي، الإيمان والحرية. لندن، ١٩٩٥، ص٢.

(٣) روزاليوسف،٢١/٨/٩٥-ع٣٥٠٦-ص٦٢.

(٤) المقصود برؤية العالم هو أسماه لوسيان غولدمان البنية الذهنية، وقد عرفها على أنها «المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب»، وذلك في كتابه البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. ت: محمد سبيلا- المؤسسة العربية للأبحاث. بيروت، ١٩٨٤، ص٤٦.

(٥) هذه المفارقة على مستوى الشكل التي تحول الموت من هزيمة إلى انتصار تسمو بالرواية لتجعلها نوعا من أنواع رفض الواقع بغية تاسيس واقع آخر. فكما يقول أدورنو إن «معارضة الفن للواقع إنما تكون فقط في مجال الشكل» (ص٧)، وفي موضوع آخر يقول «الشكل هو القانون الذي من خلاله يتغير شكل الوجود التجريبي من ثم فإن الشكل يمثل الحرية...»(ص٢٠٧). أدورنو، النظرية الجمالية، ت.لنهارت، روتلدج وكيجان بول،١٩٨٤.

التجليات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات في مصر

شعبان يوسف

في الخلفية التاريخية

لا يوجد سبيل للشك في أن مرحلة جديدة في ملامحها، وصياغاتها، وتوجهاتها، وتجلياتها الأيديولوجية قد بدأت منذ أن حلت بالدولة المصرية الهزيمة العسكرية والسياسية في العام السابع والستين من هذا القرن.

وإذا كانت هذه الهزيمة قد وقعت كالصاعقة على الحكام المتغطرسين الذين دججوا الحياة المصرية والعربية، على حد سواء، بكمية من الشعارات والمقولات المصنوعة، في غرف السلطة المغلقة من قبل مثقفيها ومنظريها، هذه الشعارات والمقولات التي سنعود إليها بعد ذلك، كمكون أساسي ورئيسي في تشكيل وجدان ووعي جيل عاش وعبر عن نفسه بعد ذلك في تجليات اختلفت طرقها، وتعددت مستوياتها في التعبير، فإن هذه الهزيمة الصاعقة لم تكن إلا خرابا حل بكل بيت مصري، فضلا عن مشاعر الضعة والضياع التي أصابت الشخصية القومية من جرائها.

وبعيدا عن الاستطراد في إيضاح الآثار الاجتماعية والسياسية التي لحقت بالشعب المصري والعربي، والتي استفاضت في إيضاحها وشرحها وتبريرها أدبيات سياسية وفكرية على مدى السنوات التي أعقبت هذا الحدث، لا مجال لرصدها هنا، فإن الخطاب السياسي والثقافي قد أصابه تغيير وانحراف مسار. هذا التغيير قد أصاب الخطاب الرسمي المطروح بشكل واسع في الصحف والمجلات والإعلام المرئي والمسموع، وفي الوقت نفسه لحق هذا التغيير بالمستوى الآخر من الخطاب. هذا الآخر النسبي المقموع والمكبوت والواهن والضعيف والكامن الذي كان ينمو بشكل حثيث داخل الحركة السياسية، من قبل نويات سياسية ذات طابع وبعد ماركسي على وجه التحديد، هذه النويات التي لم تنجح المؤسسة الرسمية في تدجينها، وإلحاقها بها، والتي ظلت واقفة في عراء، دون أي تمثيل في صحف أو مجلات أو مؤسسات.

بين خطاب السلطة، والخطاب الآخر المناوئ النسبي، كانت خطابات متعددة الألوان، ومتفاوتة في تجلياتها الأيديولوجية، تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة في أروقة الصحافة أو في داخل أسوار الجامعات. إلا أن هذه الخطابات المتشابكة والمختلفة والمتدرجة في مستويات تعبيرها التي وقفت كلها على أرض الهزيمة، توحدت في صوت أو خطاب واحد، وصنعت ما عرف فيما بعد بأحداث ٩ و١٠ يونيو ١٩٦٧، لإعلان رفض الهزيمة، والاستمرار في الحرب، وبالتالي التمسك بالسلطة السياسية التي أنتجت وتسببت في الهزيمة –حيث إن السلطة لم تكن في حينها قد حلت التناقض القائم بينها وبين إسرائيل، ولذلك فهناك مبرر قوي لوجود هذه السلطة والتمسك بها وتثبيت ما هو ثابت، ودفع هذه السلطة نحو الاستمرار في الحرب والتجهيز لها «لإزالة آثار العدوان»، وهتفت الجماهير وقتها: «عبد الناصر ياحبيب بكرة معادنا ف تل أبيب»... ورفضت أي تمثيل آخر، لوح به عبد الناصر أو صرح به بعد ذلك، فهتفت الجماهير «ارجع ارجع يا زكريا، عبد الناصر مية لمية». وبالتالي كان يصاحب تلك الحالة مناخ شامل صدح فيه عبد الحليم حافظ: هنحارب ... كل الناس هتحارب، و كلمات صلاح چاهين: جبل الجرانيت اتشق انشال، وف بحر النيل اتزق أمال، ما في حاجة تقولنا لأ إيش حال يوم تحريرنا فلسطين. أما سيدة الشرق أم كلثوم التي شجت : راجعين بقوة السلاح... راجعين نحرر الحمى... راجعين كما رجع الصباح... من بعد ليلة مظلمة ، فقد أشاعت جوا من الحماس.

كان هذا المناخ الساخن والمؤازر للسلطة في أحلك لحظاتها، بالشعارات والأغاني والصراخ، يشكل حالة من الحمى، هذا المناخ قد تنفست فيه عدة أجيال متفاوتة ومتشابكة، في لحظة عبقرية من أزمتها، في تاريخ هذا الشعب الذي كان قد فقد أدوات تعبيره المستقلة والحرة، هذه الأدوات التي بدأت تعود بطرق وأشكال عديدة فيما بعد.

أما الأعوام القليلة التي سبقت يونيو ١٩٦٧، فقد شهدت شبه «علاقة حب غير شرعية» بين السلطة السياسية وبعض الاتجاهات السياسية والفكرية، هذه الاتجاهات التي عبرت في الخمسينات عن اختلافها مع هذه السلطة، إلا أنها عادت بعد أن حلت تنظيماتها السياسية لتؤازر السلطة، وكان عبد الناصر قد تخلص من خطر الإخوان المسلمين.

أخرج عبد الناصر الشيوعيين من المعتقلات ونجح في استمالتهم نحو المؤسسة الرسمية – وتسكينهم في وظائف هذه المؤسسة –مما دفع بعض القيادات الشيوعية إلى تبرير التوجهات السياسية

والاقتصادية للنظام آنذاك، واختلطت شعارات السلطة بشعارات الشيوعيين تحت مسميات متنوعة: التأميم، الاشتراكية، نظرية التطور اللارأسمالي، تحالف قوى الشعب العامل، وحدة القوى العربية الثورية، هذه الشعارات والمقولات التي راحت تغزو كتابات الشيوعيين في هذه الفترة [1].

وشهدت سنوات ما قبل ١٩٦٧ احتفالات لا تنسى، بسلطة يوليو وبقائدها، حتى في أعتى سنوات الدكتاتورية. نقرأ للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عام ١٩٦٢، حين كان الشيوعيون يقضون أحلك سنوات العمر والنضال، كان الشاعر يغني في قصيدة عنوانها «البطل»، مهداة إلى جمال عبد الناصر، يقول:

(إني أغني للذي رأيته، يوم الأماني
مثله يوم الخطر
رأيته الإنسان أصفى ما يكون
ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا،أبرنا بنا
وكان بادي الونى-وما يلين
ثم انتصر...
وكيف لا؟
حصانه أحلامنا
كرٌ وفرٌ في السنين
وسيفه أحزاننا
ياهول غضبة الحزين)[2]

من خلال هذا العرض الوجيز يتبين لنا أن طليعة الأمة ومثقفيها وشعراءها، قد انخرطت في الصفوف الخلفية للسلطة، وتوحدت أحلامها وأحزانها مع هذه السلطة. ويذكر طاهر عبدالحكيم «أن فريقا من الشيوعيين المعتقلين -آنذاك- في معتقلات سلطة يوليو كانوا يهتفون بحياة عبد الناصر ومؤيدين خطواته» [3].

وعندما حلت الهزيمة في ١٩٦٧ أربكت خطاب السلطة ذاتها، وبالتالي أربكت خطاب المثقفين الذين توحدوا، وحلموا، وحزنوا، وفكروا، ونظروا، وبرروا لخطوات السلطة، وغنوا مع حجازي في قصيدته «أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي»

(كن لي عائلة...
يا حصن الفلاحين الفقراء
فأنا لا أسرة لي
إلا الإنسان بلا أسماء...
يا أبناء الوطن الشرفاء
إنا نتسلم علم الوطن الآن
فلتكن القامات الصلبة ساريه العالي
ولتكن الأعين أنجمه الخضراء) [4]

من الطبيعي، وبحكم حركة التاريخ، ومن خلال الخطابات المتشابكة، أن ينمو خطاب مناوئ لهذه الخطابات، حتى إن نشأ ونبت وترعرع في ظل هذا المناخ، هذا الخطاب المناوئ الذي تحمل عبئه الجيل الذي تربى وتكون ووعى وقرأ وشاف كل هذا الخراب، وكل هذه الديماجوجية، هذا الجيل الذي تربى في ظل هذا المناخ دون أن يعيه كاملا، وسمع شعاراته، دون أن يصدق تماما، وشعر بكل ما يجري، دون أن يلفه الشعار حتى النهاية، وقرأ ما يكتبه المبررون دون أن ينجرف.

هذا الجيل الذي نخص منه الشعراء في هذه الورقة تمثلت رؤيته الرافضة في ظل هذا المناخ. وقبل أن نتحدث عن هذا الجيل من الشعراء، يتحتم علينا أن نذكر الشعراء الذين سبقوهم توا، ورأوا وسخطوا ورفضوا اعتمادا على وعي تنبؤي ورؤيوي لما قد يحدث، وأخص بالذكر الشعراء أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفي مطر الذين وقفوا على بعد خطوات كبيرة -متوجسين من هذه السلطة، فهذا أمل دنقل يوجه خطابه إلى السلطة التي لم يتوحد معها ولم يشاركها أحلامها، ولم يختلط أمره في أمرهم، ففي قصيدته الشهيرة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة » يقول موجها الخطاب إلى السلطة:

(لكنني أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر!
لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا...
لا تقطع الجذوع
فربما يأتي الربيع
«والعام عام جوع»
فلن تشم في الفروع نكهة الثمر !
وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء... باحثا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال و الهجير والرمال
والظمأ الناري في الضلوع!
ياسيد الشواهد البيضاء في الدجى
يا قيصر الصقيع!) [5]

أما في قصيدته «من مذكرات المتنبي» المؤرخة بتاريخ ١٩٦٨، فيقول:

(أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور
ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة
أبكي على العروبة!) [٦]

وبعد سنوات أخرى يقول بسخط كبير!

(قلت لكم
لكنكم
لم تسمعوا هذا العبث
ففاضت النيران، وفاضت الجثث)

أما عفيفي مطر فيقول:

(قد جئت إليكم. أتأرجح في مشنقة اللبلاب
أغتصب اللفظة بعد اللفظة :أصرخ
يا... يا أرضي
كوني قداسا يتلى في صلوات الرفض
كوني سكينا في أضلاع البغض
كوني لفظا مسنونا يفقأ عين الصمت) [٧]

إذن كان هناك صوت آخر، وضمير آخر عبر عن نفسه شعرا على عكس من توحدوا، صوت آخر وضمير آخر كان ينبئ ويتنبأ، بين ثنايا خطابه حالة الرفض الناشئة، اعتمادا على رؤية مختلفة، ومناوئة، ومتوجسة. هذا الصوت هو الذي دشن للجيل الذي أتى بعد ذلك، فلم يتوحد مع السلطة، ولم تندمج أحلامه مع أحلامها، ولم يغنِ لأي شيء فيها أو لها، ولم يقف حتى على بعد خطوات منها بل رفضها، وتظاهر ضدها مشاركا في أحداث ١٩٦٨، وخرج صراخه -جهرا- لأول مرة في شوارع المدينة، محاولا أن يوجه خطابه للجماهير، هذه المرة، حاملا أشواقها، ومديرا ظهره تماما للسلطة السياسية. مطالبا ولأول مرة بالحريات ومكونا أوليات الخطاب السياسي المختلف تماما على هذه الأرضية المختلفة. أما الشعر فراح في خطابه الجمالي يسعى نحو استقلالية عن الخطاب الجمالي السابق، هذا الشعر الذي تكون في ظل نمو هذا الجيل الذي سمي بعد ذلك جيل السبعينات.

في المصطلح

اختلفت التعريفات والتفسيرات لما سمي بجيل السبعينات، حتى إن معظم من يستخدمون هذا المصطلح يشكون في مصداقيته ويقدمون احترازات حوله، وحول تفسيره، ليخلصوا إلى أنه ليس صحيحا تماما، وحوله غموض ما، حيث إن التقسيمة العشرية التي سادت في النقد الأدبي، هذه التقسيمة السهلة: إلى خمسينات وستينات وسبعينات، تقسيمة خاطئة ومضللة، فليس من الطبيعي أن نجد كل عشر سنوات جيلا أدبيا له ملامح وسمات أيديولوجية تختلف عن أدب العشر سنوات التي سبقتها أو التي ستليها.

وينشأ المشكل من بؤرة أن تعريف الجيل الأدبي ليس تعريفا ثابتا، وهو لا يتأطر بزمن، وإلا سنعترض على الجيل الذي أطلق عليه جيل ١٩٢٧ حينما برز في الحرب الأهلية الإسبانية، وإذا احتكمنا إلى التعريف اللغوي فسوف يتعقد المشكل أكثر... ففي لسان العرب: «الجيل كل صنف من الناس، الترك جيل ، والصين جيل، والعرب جيل. وقيل الأمة ، وقيل كل قوم يختصون بلغة، جيل» [٨].

ويبدو أن هذا التعريف يخالف أيضا ما قد تعارف عليه النقاد والباحثون. ويوضح الدكتور جابر عصفور: «إذا كان المقياس العمري والوعي المتميز، فكرا وإبداعا، بالمتغيرات الحاسمة في الواقع، والتمرد الحاد عليها، والهامشية، إطارا مرجعيا ينطوي عليه الوجه الأول الذي يحدد ما نعنيه بدلالة جيل شعراء السبعينات في مصر، من حيث هو جيل ذو خصوصية، فإن الوجه الثاني لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التي صاغها إبداع هذا الجيل الذي طمح -ولايزال- إلى تأسيس هوية فصامية على مستوى الإبداع» [٩].

إذا كان هذا التعريف لناقد متابع لحركة شعراء جيل السبعينات، فهناك تعريف لواحد من أبناء الجيل هو الشاعر حلمي سالم، وأظن أنه لا يبتعد كثيرا عن التعريف السابق يقول «يتضمن المصطلح تحديدا اجتماعيا سياسيا، وتحديدا أفقيا في آن، جانبه الاجتماعي السياسي ينبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قلب الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي المصري في أواخر الستينات، وكل السبعينات، مشكلين موقفا ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعي والفكري للواقع، من زاوية الفكر التقدمي، بتنوعاته المختلفة، الطامح إلى مجتمع عادل حر متقدم. أما جانبه الفني فينبع من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء أكدوا على إبراز الموقف الاجتماعي المتقدم بتشكيل فني متقدم، وعبر تحديدات تصويرية وموسيقية تتجاوز الراهن الشعري المحيط» [١٠].

يلاحظ من التعريفين السابقين، ومن تعريفات كثيرة لنقاد آخرين، أن هذا الجيل تكون على أرضية الرفض للواقع الاجتماعي والسياسي والرفض لهزيمة ١٩٦٧، وبالتالي لكل تجليات السلطة القائمة -ثقافيا وسياسيا- وبالتالي جماليا، ولذلك نجد أن الشعراء (دنقل ومطر و أبو سنة) الذين رفضوا قبلا وتنبأوا بالهزيمة، قد أسسوا لهذا الجيل الذي سمي بعد ذلك بجيل السبعينات، وإن كان الأداء الجمالي قد اختلف عند واحد أو تطور عند آخر، أو اتسق معهم عند ثالث، فإن الأرضية أو الخلفية التاريخية تكاد تكون متقاربة.

إذن فالجيل كانت قد تبلورت رؤيته حول حدث . هذا الحدث الذي تكونت حوله سمات مشتركة ومتفاوتة في الدرجة، والحدث هنا هو هزيمة ١٩٦٧ (الذي تلته أحداث عمقت من تبلور هذه السمات، مثل حرب الاستنزاف، ورحيل عبد الناصر، وحرب ٧٣). وهذه السمات هي

الرفض والسعي لدى الشعراء نحو تشكيل وعي جمالي وثقافي وأيديولوجي مناقض لهذا الحدث.

هنا تكونت حول هذا الحدث شريحتان من الشعراء. شريحة كبرى حرثت الأرض وبذرت بذور وعيها، وشريحة صغرى واصلت الطريق لاستشراف أساليب وتيمات فنية -ربما أكثر نضجا، ربما أقل أفقا، ربما متقاربة ومتشابهة ومتجانسة معها جدا- هذه الشريحة الصغرى هي التي-في اعتقادي- نطلق عليها «شعراء السبعينات».

ونحن إذ نذكر أن شعراء السبعينات نشأوا، وتكونوا، وتجلت إبداعاتهم في ظل مناخ مشحون بأجواء وشعارات وأيديولوجيات متواجهة ومتناقضة ومتواشجة، لا نقصد بذلك أن انفعالهم بهذا المناخ وذلك الحدث يقتصر عليهم فقط، بل نقصد أن انفعال هذه الشريحة من الشعراء يتسم بمسيم خاص ، يرتبط بظروف نشأتهم المؤطرة بزمن محدد وبوعي أيضا محدد، هذا الزمن الذي يبدأ بثه وتأثيره منذ مطالع الخمسينات، منذ حريق ٢٦ يناير، مرورا باستيلاء ضباط يوليو على ناصية الحكم، وسن القوانين العسكرية التي انتظمت عليها شؤون البلاد وتصفية الأحزاب، وحوادث الاغتيال السياسي التي وقعت وفشلت، وخطابات عبد الناصر، وتضمن هذا الزمن كما هو معروف بعض الإجراءات الاقتصادية التي حسنت نسبيا بعض الشروط المعيشية للطبقات الفقيرة، مثل قوانين الإصلاح الزراعي، والتأميم، وما سمي بقوانين يوليو الاشتراكية التي أزاحت في الوقت نفسه من أمام السلطة شبح الطبقات الرأسمالية التقليدية. وهكذا إلى أن وصل الزمن إلى ٦٧، ذلك الحدث الذي زلزل الأرض تحت أقدام الجميع، هذه الزلزلة التي تأثرت بها كافة الأجيال الكائنة، وانفعلت بانفعالات مختلفة، تجاه هذا الحدث.

أما عن هؤلاء الشعراء، فاختلطت شعارات الماركسية المطروحة في بعض المجلات[١١] بشعارات القومية العربية بالأفكار الوجودية متناثرة هنا وهناك..! اختلطت هذه الشعارات في ظل سلطة مهزومة، ظلت تكابر، وظلت رموزها تروج شعاراتها مثل «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة»، ممزوجا بـ «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة».

وبالطبع لابد أن ينعكس هذا الوعي المختلط والمشتت والمهزوم أيضا في التجليات الإبداعية منذ أصبح لهؤلاء الشعراء وجود شعري، وكيانات شعرية عند مطالع السبعينات.

في الأيديولوجيا

ودون أن نخوض في متاهة التعريفات الكثيرة والمتعددة والمختلفة باختلاف المناهج والاتجاهات في تفسير ماذا تعني الأيديولوجيا [١٢]. سنعتبر مع ميشيل فوكو أنه «حتى الهواء الذي نستنشقه في نشاطنا البيولوجي الصرف مشبع بالأيديولوجيا» [١٣]. وإذا اعتبرنا أن الخلفية التاريخية السياسية الاجتماعية التي عرضنا لها سابقا مكون رئيسي لأيديولوجيا هذا الجيل، فسوف نذهب إلى أن الكتابة بشكل عام هي التجلي الصريح والواضح لهذه الأيديولوجيا التي تكونت، وما زالت تتطور وتتبلور يوما بعد يوم، عبر المتغيرات السياسية الاجتماعية المحيطة بأبناء هذا الجيل.

وإذا كانت الكتابة هكذا بمختلف أدواتها، فما هو موقع الأدب في حقل الكتابة؟ هناك فقرة لكمال أبو ديب اضطر لاقتباسها كاملة يقرر فيها «أن الأدب فعل لغوي، وعندما ندرك هذه الحقيقة البسيطة، ونبدأ في استقراء منطوياتها، ندرك وبشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء أيديولوجي، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير... لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل أيديولوجي، وكما أن الأدب فعل لغوي فإنه كذلك اختيار مستمر»[١٤].

يتضح من ذلك أن الأدب فعل أيديولوجي، ولكن كيف نكتشف ذلك في كل جنس أدبي، خاصة الشعر، هل الأيديولوجية هنا تكمن في مجموعة المفاهيم التي تحيط بالنص الشعري، أم أنها تتجلى في المقولات الواضحة والصريحة المتناثرة هنا وهناك في أرجاء القصيدة... أم أنها تترسخ عبر الإيحاءات التي يرسلها النص وتشع من بين سطوره، أم أن البنية هي الفيصل الرئيسي والحاسم في تحديد الأيديولوجيا بوصفها تصورا مختلفا، ومغايرا وحاملا لكافة الأبعاد السابقة، وأن البنية هي التي تنتظم كل هذه العناصر، فضلا عن المكونات المتعددة من إيقاع، وصورة بأشكالها المختلفة والمتعددة، هذه البنية التي تتركب من مجموعة مكونات أسلوبية وصورية قائمة على أنساق دالة، وفاعلة، وباثة للأبعاد الأيديولوجية الكامنة والصريحة، كما أن البنية تتضمن أيضا الشكل، باعتبار أن الشكل هو الحجر الأول في تشكيل البنية؟

لذلك سوف أعتبر أن في الشعر بعدين للأيديولوجيا:

البعد الأول هو البعد الأساسي والصريح والحامل الرئيسي لجدوى الأيديولوجيا، يتركز في البنية، بوصفها مميزا حادا وحاسما للتصور الكلي لماهية وطبيعة الفن، باعتبار أن الماهية والطبيعة هنا تنطوي على كل هواجس الشاعر في السياسة والدين والعلاقات الاجتماعية والطقوس الشعبية التي تتشكل في إيقاع وصورة ولفظ وشكل وتراكيب لغوية... إلخ. وسوف نسمي هذا البعد البعد الصريح للأيديولوجيا، معممين أن تاريخ الفنون بشكل عام هو تاريخ يتأسس على التغير والتطور في البنية.

أما البعد الثاني، فهو يأخذ شرعيته من البعد الأول، ومجموعة المقولات والمفاهيم والتصورات الذهنية المثبتة داخل النص الشعري، والتصورات التي تقوم على وصف «الذات الشعرية» في شتى أشكالها،

الفرح والهزيمة، والانتصار، المهانة، الانسحاق... إلخ، وسوف يتضح لنا أن ذلك البعد بُعْد ضمني ومستتر، ويأخذ هذا البعد أيضا عدة أشكال عند الشعراء، بل يأخذ أشكالا متعددة لدى الشاعر الواحد، عبر نصوص مختلفة في مراحل زمنية مختلفة.

إذن ليست طبيعة وجدوى القول الذي يتسم أحيانا بالحكمة أو العظة، أو الفرح أو الهزيمة، وليست حالة البوح الذي يأخذ شكل الاعتراف أو الوصف التاريخي لمدينة، كل هذه الأشياء ليست محددة بشكل رئيسي للأيديولوجيا التي يتسربل فيها النص، ولكن البنية التي تصاغ وتتشكل وتتركب وتنبني بها كل هذه العناصر القولية أو الوصفية أو البوحية أو التاريخية في النص.

لذلك نجد أن شعراء السبعينات يختلفون في كيفية ودرجة إعطاء نصوصهم الطابع الأيديولوجي المميز لهم الذي يعطي للجيل هذا الفضاء التغييري والتثويري الذي يشيعونه منذ أكثر من عشرين عاما، والذي يزدحم بكم هائل من المقولات والتنظيرات والإبداعات المختلفة، والنصوص التي تتدرج في مستوياتها الفنية، وأحيانا تصل إلى درجة التناقض.

ربما لا نستطيع في هذه الورقة التي نحن بصددها أن نكتشف أو نكشف -بشكل وافٍ- عن كل ما ألمحنا أو صرحنا به، لأن ذلك قد يحتاج إلى دراسة مستفيضة ومختلفة ومتوسعة. ويكفينا هنا أن نقلب في هذه التربة التي تربط في حالة ورقتنا هذه بين شعر السبعينات والأيديولوجيا.

ولكن كيف نكتشف ما ألمحنا إليه في تدرجات وتطورات متباينة للأيديولوجيا عند شعراء السبعينات وجماليات هذه الأيديولوجيا عبر البعدين اللذين أشرنا إليهما -البنية باعتبارها بعدا صريحا، فعالا للأيديولوجيا- ومجموعة المقولات والمفاهيم، والتصورات الذهنية المنبثة، داخل النص والداخلة ضمن تركيب النص، أي ضمن بنيته، باعتبار كل ذلك بعدا ضمنيا ومستترا للأيديولوجيا، وباعتبار أن البنية في إطار تركبها وتشكلها تبحث عن طرق وجدوى للقول أو الوصف أو التأريخ... إلخ.

لذلك سوف أتصور أن هناك بنية لقصيدة السبعينات، هذه البنية لها مكونات وعناصر مستحدثة في اللغة، والإيقاع، والصورة، ومجموعة المدخلات الأسطورية، والحكايات الشعبية، والألفاظ الصادمة، والمألوفة في أحيان كثيرة، ومحاولة إدخال النص الشعري في مغامرات شكلية تصل في بعض الأحيان لإنتاج جماليات راقية، وفي أحيان أخرى تنحدر بالنص إلى فوضى كاملة لا يحتملها هذا النص ذاته، فتفجره، ويصبح نصا ضد نفسه، أو ضد البنية.

وسوف أتصور أن هناك في شعر السبعينات بنية /مركز مهيمنة، بنية طامحة، وجامحة، وطاردة للمألوف والسائد، ومغيرة، ومتغيرة دوما، وبالتالي فهي محققه للبعد الأيديولوجي الواضح في أقصى صوره وتجليه.

وأتصور أيضا أن هذه البنية الطامحة استطاعت أن تعمل على استنهاض وتشغيل البعد الأيديولوجي المستتر وتسكينه في أحسن صوره. هذا البعد كما أشرنا هو مجموعة الأقوال والمفاهيم... إلخ.

وبالتالي، إزاء هذه البنية/ المركز المهيمنة، نشأت أشكال متدرجة على سفح هذا المركز/ تابعة، ومفتتة دائما على هذا المركز، وتسود بهذه الأشكال جماليات مختلفة تجعل منها مجرد صور وأشكال تدور في فلك البنية الأساسية.

ولأن ما يهمنا هو البنية/ المركز المهيمنة، بوصفها محققة لما نصبو إليه من إيضاح، فسوف نركز عليها واضعين في اعتبارنا أن كل إيضاح قابل لاستشكال نقدي، واختلاف، مع إعطاء النماذج الدالة على ما نحاول استبيانه، وسوف نعطي هامشا أيضا للأشكال المتدرجة في فضاء المركز، والتابعة باعتبارها نافية للأيديولوجيا التي تنطوي عليها الصفة التغييرية والتثويرية التي نشأت ونمت وتطورت في ظل التجربة الشعرية في السبعينات.

وقبل أن نوضح ما أشرنا إليه باختيار نماذج تطبيقية للشعراء، أود أن أشير إلى أن شعر السبعينات قد مرّ بتحولات تطورية متعددة، ومستمرة، وأحيانا انقلابية، في محاولة القصيدة لتحقيق أقصى جماليات، ومن الطبيعي أن تخفق بعض النماذج في القصيدة، وقد تنجح نماذج أخرى في تحقيق هذه الجماليات، وقد يخرج نموذج ثالث عن دائرة الجماليات ليدخل في دوائر أخرى تنتمي إلى الوصف، أو القول، أو الحكمة، أو العظة... إلخ.

وفي إطار تلك التحولات والتغيرات المستمرة للقصيدة، عاش الشعر حالة من التوتر . ما زال يعايشها إلى الآن بين مدشنين لتجربة الشعراء ومتحمسين لها، ومنظرين لتأسيس بيان جمالي لها، ورافضين للتجربة ككل، ورافضين للأسس الجمالية التي قامت عليها القصيدة في السبعينات.

وإذا كان شعراء السبعينات قد طرحوا أفقهم الشعري، بشكل حثيث وهامشي في مطالع السبعينات، فهم في الثمانينات، وإلى الآن، يطرحون نماذجهم بقوة واستبسال يحسدون عليه، برغم ما يعانيه بعض هذا الشعر من رفض جماهيري عام، ورفض ثقافي أيضا .

في ظل هذه التحولات نرى أن نموذج القصيدة الذي قدمه الشاعر حلمي سالم في ديوانه «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض»[10] لا يحقق الجمالية التي نجدها في قصائد ديوانه الأخير «فقه اللذة»[11]، وينطبق هذا القول أيضا على الشاعر محمد سليمان الذي لم تكن قصيدته قد

تخلت عن شوائب الستينات، فمن يستطيع تخليص ديوانه الأول «أعلن الفرح مولده»[١٧] من تلابيب شعر عفيفي مطر.

لن نستطيع أن نناقش كافة النماذج التي بين أيدينا لشعراء السبعينات، ولكننا سنختار أكثر النماذج المحققة لما أردنا إيضاحه. وأرى أن الشاعر حلمي سالم تنطبق عليه الشروط التي نراها قد كونت شعر السبعينات، فهو ولد عام ١٩٥١، والتحق بكلية الآداب في أواخر الستينات ، وعاش الأحداث الكبرى التغييرية، وتماسّ مع العمل السياسي المباشر في الجامعة، وفي مظاهرات ١٩٧٢ قبض عليه مع المتظاهرين واعتقل ، وأسس عام ١٩٧٧ مجلة إضاءة ٧٧ (الناقل الأساسي لكافة المقولات والإبداعات لشعراء السبعينات في تلك الفترة)، أصدر أول دواوينه «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض» عام ١٩٧٣. وهو مازال يبدع ويجرب ويطور، فقد أصدر بعد ذلك ستة دواوين، آخرها «فقه اللذة» عام ١٩٩٣، وعاش تجربة الحرب في بيروت، وأنشأ ديوانا حمل عنوان «سيرة بيروت»[١٨]. إذن فالشاعر حالة نموذجية في تماسه وتشابكه مع الأحداث الكبرى لهذا الوطن، وتجلى هذا التماس والتشابك في شتى نصوصه الشعرية، مستشرفا أفقا جماليا مختلفا وحالا لهذا الاستشراف الجمالي المختلف، بضرب أسس البنية القديمة في سبيل بنية قصيدته الخاصة. في كتابه «أحفاد شوقي»[١٩] ، يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي «ربما كان حلمي سالم هو أكثر شعراء جيله تجريبا»[٢٠].

لماذا يعتبر أحمد حجازي أن الشاعر حلمي سالم أكثر شعراء جيله تجريبا. ربما لم تأتِ إجابة حجازي وافية أو شافية، بسبب أن حجازي يرى في تجربة حلمي سالم «هذه الطاقة التي تتجمع فيها مواهب الشاعر وعواطفه وخبراته وملكاته فتجعل التجربة اللغوية سبيلا إلى كشف عن الشخصية الشعرية التي لا يجوز أن نختصرها في بعض الحيل والتشكيلات النحوية والبلاغية والعروضية»[٢١].

هل حقا تنطوي تجربة الشاعر حلمي سالم على مجرد حيل نحوية وتشكيلات لغوية وبلاغية وعروضية فقط لتختفي الشخصية الإنسانية للشاعر. أعتقد أن ذلك يحتاج إجابة ليست بنعم أو لا، بل يتطلب منا أن نضع قصائد شاعرنا محل نظرنا النقدي متواصلين مع ما كنا قد طرحناه سلفا ولإيضاح ما تنطوي عليه البنية.

واختيارنا للشاعر حلمي سالم لا يعني أنه الوحيد الذي يملأ ساحة السبعينات، ولكن نموذجه الشعري يحقق درجة كبيرة من توافر الشروط التي عرضناها، منذ ديوانه الأول «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض». والشاعر حلمي سالم يضع تجربته في أتون التجريب والبحث عن بنية متشابكة مع كافة إشكالياتها، في اللغة والإيقاع والصورة واللغة الاستعارية، واللغة التقريرية، والإيقاع الداخلي والخارجي التفعيلي والنثري، بعد ذلك، والصورة عبر أشكالها المختلفة.

ونورد على سبيل المثال أول قصيدة في أول ديوان عنوانها «مكابدات كتابة قصيدة» تقول القصيدة:

(١- يشطرني الحرف الموجع نصفين
نصف يعوي في أحشائي
ككلاب ضالة
والنصف الثاني يزأر في شرياني
كالمردة
٢- أتقلص كالأمعاء المسمومة
أتمد وأنجزر كثور معتوه القرنين
أنفرط كحبات الرمان النيئ
أتشقق- ظمأ... حبلا- كالأرض
أتخمر كسماد حي
٣- ينفلق الكبريت مخاضا ودماء
قابلة الضوء الوحشية
تشطر رحمي شطرين
شطر يندرج على الورقة
والشطر الثاني يتحوصل في رئتي
يبقى... ينخرني
كالداء المزمن)[٢٢]

ربما لا تقدم القصيدة سوى أننا إزاء شاعر قادر على تطويع اللغة في تشكيلات إيقاعية، وصورية ، لتصل إلى بنية خاصة، تصبو إلى حفر ملامح. محاولة أن تتخلص من السائد الستيني، برغم أننا لا نستطيع أن نخلصها من تأثير شعراء سابقين مثل عفيفي مطر على وجه الخصوص. وبرغم ذلك استطاعت القصيدة أن تقدم لنا شاعرا ينبئ بجديد، ويبشر بقدوم تجربة جديدة. إذن ما هي العناصر التبشيرية التي تنطوي عليها القصيدة، محاولة التخلص من التيمات السائدة آنذاك، ومنفلتة بصعوبة من هذه التيمات.

تقدم القصيدة مجموعة صور تبدو للوهلة الأولى منفصلة عن بعضها البعض، ومفككة، ولا يجمع بينها سوى الإيقاع الموسيقي الحاد الذي يؤدي إلى التماسك الوهمي الذي نراه في قصائد أخرى.

وعندما نتأمل رويدا رويدا، سنرى أن هناك علاقات تراسلية تنشأ بين كل صورة وأخرى لتعطي هذه النوية/ الأساس شرعية جمالية في بنية القصيدة.

تنقسم القصيدة كما نرى إلى ثلاث فقرات، كلها تبدأ بجمل فعلية.

- يشطرني
- أتقلص
- ينفلق

ونرى أن الفقرات لا تقتصر على أنها جمل فعلية فحسب، بل إن الأفعال هنا أكثر مما يحتمله جسد القصيدة. لكن هذه العلاقات التراسلية بين هذه الأفعال تنتج دلالات متواشجة تشحن القصيدة بظلال ربما كابوسية، ربما إيحاء بالأجواء التي يعيش فيها الشاعر. فلنتأمل هذه الأفعال مرة أخرى، ولنحاول أن نكتشف مدى قابليتها لصياغة هذه الحالة الكابوسية.

(يشطرني، يعوي، يزأر، أتقلص، أنمد، وأنجزر، أنفرط، أتشقق، أتخمر، ينفلق، تشطر، يتحوصل، يبقى، ينخرني) .

من رصد الأفعال السابقة في القصيدة نجد أن الذات الشعرية تقع تحت سيطرة قوى طاغية، فهي مهددة بالانشطار، وعواء الكلاب الضالة، وزئير (المردة)، وهي إزاء هذه الأخطار التي تهددها لا تجد إلا التقلص، والانفراط الذي يعني الضياع، والتشقق، والانفلاق.

ويبدو أن صياغة الفقرات بهذه الكيفية، واختيار هذه الأفعال التي توحي بحركة عالية: المد، والجزر، والانشطار، والانفلاق، والانشقاق، تعطي القصيدة ديناميكية خاصة.

أما شحن القصيدة بأصوات العواء والزئير، والانشقاق، والانشطار فيوتر أجواء القصيدة هذا التوتر الفني.

إن اختيار الشاعر لكمية الأفعال، ونوعيتها، خالقا، ومنتجا هذه العلاقات التراسلية بينها وبين بعضها وحركيتها، وصوتياتها المختلفة، باعتبار القصيدة نموذجا، يهيئ لاستقدام واستحضار أشكال أخرى من التجريب في البنية، مع الوضع في الاعتبار أن القصيدة تخلصت إلى حد ما من سمات القول، والوصف، والتأريخ، والسرد القصصي شعرا، واعتمدت على أوليات التركيب اللغوي والصوري، واستشراف بنية للقصيدة من خلال خلق علاقات بين عناصر تكوينها -ونحن لا نستطيع أن نتلمس معطيات الإنجاز الشعري في السبعينات من خلال شاعر واحد بالطبع، ولكننا نشير إليه، ونتلمس بداياته.

إذن لا غرابة عندما نستدعي قصيدة أخرى أشعلت حواس الشعراء وأطلقت طاقات التجريب إلى حدود لا تحد.

القصيدة هي «القاهرة» للشاعر الراحل علي قنديل. ولأن هذه القصيدة بالتحديد طبقت عليها إجراءات نقدية عديدة، فلا يبقى لنا هنا سوى الإشارات السريعة التي تدلنا على مدى تحقيق الشاعر لبنية مغايرة.

(شريط القطارات كان يوازي تفجر وردة
وكان المساء خواتم ذهبية في الأصابع
تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه
وكان المدى صاريا لا يقيم) [23]

هذا هو المطلع للقصيدة التي يسترسل الشاعر في بنائها، من خلال صور ممزوجة بحوارات قصيرة، هذه الصور التي تملك جرأة المغامرة.

شريط القطارات كان يوازي تفجر وردة

اجتراء الشاعر على مقارنة وموازاة عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية بحركة في الطبيعة، وهي حركة تفجر الوردة.

إن قراءة مطلع القصيدة يدلنا على أن الشاعر يتأمل رحلته من القرية إلى المدينة وهو يستقل قطارا، فيسرد ما رآه، ناقلا لشعرية الأشياء التي يراها.

إن الشاعر هنا لا يبوح ولا يقول ، ولا يصف، لكنه يبني ويشكل، وتأتي أشكال الوصف والبوح والتأملات خادمة ومطوعة لهذه البنية مستشرفة رؤيا وعالما ينكشف لنا عبر هذه البنية الخلاقة:

(من أشعل الورد أرجوحة؟
والطفولة جنيّة؟
والسديم رحيلا إلى الجنة)[24]

ثم:

(سألت القطارات، كان شريط القطارات زغرودة لا تحد،
أجابت، تعال، فمن طرز الرأس ، بالاشتهاءات؟
حرر كعب الصغير من النوم؟
أطلق هذا الصفير ؟ الغرابة!) [25]

إلى أن يقول الشاعر:

(غفوت قليلا
وكنت أرى النهر يجري) [26]

ويسترسل الشاعر في بناء صوره، وسرد تأملاته، ووصف ما يرى بطريقة خاصة خاضعة لبنية خاصة، عبر إيقاعات متنوعة ومتقلبة من الخفوت إلى الوضوح الصوتي الإيقاعي، وعبر حوارات ضمنية مكثفة، واستخدام أبعاد مكانية!

(انغرست لافتة أولى:
القاهرة)[27]

هذا الشاعر يعي قيمة السرد والوصف والقول والتصريح والتأمل، من خلال حركة في بنية متكاملة تخترق البنية الكلاسيكية، بجرأة غير مألوفة في هذا الوقت، والقصيدة مذيلة بتاريخ ٣١ مارس ١٩٧٥.

تعمل مكونات القصيدة -التي ينشئ الشاعر بينها علاقات جمالية وبنائية- على إيقاظ واكتشاف بنية مغايرة ، رابطا أجمل ما يكون الربط بين كائنات لغوية وشعرية متحركة بين أشكال مختلفة ، بين فتح نافذة القطار ، وفتح تجربة في الحياة، وتعمل الجملة الشعرية على تشغيل الجملة التي تليها في تراتبية جمالية. انظر الفقرة :

(أفتح نافذة

يتهدج موج يصل الشرق بأعصاب الغبطة
أفتح عمقا:
تنشطر اليقظة في ألق الشيخوخة
فأعدل هندامي
أفتح... أفتح تجربة...
القاهرة تتربع على العرش)[٢٨]

وهكذا تتوالد وتتواتر الصور لا بطريقة التداعي الحر، ولكن بهدف خلق بنية كلية. ومن خلال إيضاح هذه المجاهل المكانية أمام الشاعر تتضافر الصور والإيقاعات بينها وبين بعضها متناسبة مع التركيب اللغوي، ليعطي أقصى أبعاد تحققت في هذا الوقت للبنية، وبالتالي أقصى عناصر للتحقق الأيديولوجي لهذه الطاقة التثويرية التي قلما نجدها عند شعراء آخرين.

إن قيمة شعر الراحل علي قنديل تنبع من هذا الاجتراء على إنتاج بنية مغايرة ودالة وفعالة، في حين أن زملاء له في المرحلة نفسها خرجت قصائدهم عن الهدف الأساسي، وهو خلق «بنية مغايرة»، فكانت هذه القصائد تدور في أشكال معلقة دون بنية، هذه الأشكال تجاهد من أجل الخروج عن السائد، ولكنها لا تحقق هذا الحلم/ الهاجس الذي ينتج بنية، سرعان ما نكتشف أن هناك خللا بينا، وواضحا، هذا الخلل لا يعني تخريب وتشوية البنية السائدة، والمهيمنة لاكتشاف وإبداع بنية مغايرة، ولكن هذا الخلل يدلنا على أن التجريب مبالغ في ادعائه، ولا نستبعد كل شعراء السبعينات من هذا التجريب المبالغ فيه، وقد وقعت قصائد كثيرة خارج هذا التجريب الفني، وخارج طموح البنية المرتكزة على البصيرة، ليست مجرد أشكال بصرية، أو تجريبات لغوية، هذه التجارب التي أسقطت من حسابها نبل المعنى في الشعر، هذا المعني الذي يتجلى في البنية.

في قصيدة عنوانها «ممالك» للشاعر عبد المقصود عبد الكريم، نقرأ:
(دولة القلب جاورت دولة السل وانهارت،
يفزع سكان القلب، يهاجرون في الجمجمة
أنصب مخي خياما تقيهم شر الفناء وشر النخاسة
أنقب في الحرمان – كنز الطهر– عن صدر غير مسلول)[٢٩]

وبعيدا عن البحث عن شيء في هذه الفقرة، فالشاعر يلجأ إلى استخدام أشكال بصرية في القصيدة من خلال التصغير، والتكبير، والخط الرقعة. وهكذا أشكال مجردة من البنية، وإسقاط لنبل المعنى في الشعر.

وهناك قصيدة للشاعر حسن طلب بلغت في الاعتماد على الشكل البصري ذروة لم يبلغها شاعر آخر في قصيدة «بنفسجة للجحيم». في ديوانه «سيرة البنفسج»، ونشرت وقت كتابتها في مجلة الدوحة القطرية، وقدم لها الناقد رجاء النقاش، وهذه القصيدة تعتمد على الشكل البصري المحض، والشكل الخارجي للشعر، وهناك تجارب اعتمدت على التراكم الكمي للصور المتواترة التي تتداعى في استطراد، وليس في بنية، وذلك نجده في بعض قصائد ديوان «الخضراء»، لأمجد ريان، فنقرأ في قصيدة «البوابة»:
(مطر من الحناء فوق القلب
البرق مرّ تلاه طفل فارع الحزن
من حجر البيوت رأيت طفلا آخر
ففزعت، قلت اللون بني على جسد الصغير
اللون محترق
وقلبي غارق في غرين الطفولة الغريبة التي لم يعرفوها) [٣٠]

ومن التجارب التي تنشأ على التضاد اللوني، نقرأ لأمجد ريان بعنوان «يغني الكورال على السلالم الرملية»
(يحاصر الأصفر الهواء والخلاء
يصبح الأصفر دوامة تلتف على الصخر
والأسوار، يقترب الأصفر
من القفار
يدوس التراكيب)[٣١]

وهكذا تسبح القصيدة في الشكل وليس التشكيل في تواتر الصور وليس البنية.

وتقع تجارب الشاعر محمد عيد إبراهيم في هذه المساحة التي تعتمد على حذف عوامل الربط بين عناصر القصيدة، وترك القارئ لخلق جملة وقصيدة جديدتين، ففي ديوان يحمل اسم «قبر لينقض» نقرأ للشاعر تحت عنوان «تبضعت من دمي».
(إنه السؤال
ظلنا عبر نافذتي
له لون الصحارى
لي داهية
كبرياء بحناء أغنية تأتمر
انحنى الليل
قومي إلى الشمس في جسمه
هل بكاء
مقضي
عليَّ
أن أعود حجرا محرما
يحن على القطرة)[٣٢]

إن هذين النموذجين الشعريين يظللان ويملآن مساحة الزمن البادئ من أوائل السبعينات إلى الآن. النموذج الأول يبدع بنية مخترقة ومغايرة للبنية السائدة، سعيا نحو تشكيل وإبداع بنية تحقق أقصى

طموح جمالي أيديولوجي معبرا عن هذا الأفق التثويري الذي بشر به جيل السبعينات بشكل عام، والنموذج الآخر قفز خارج البنية، هذا النموذج الذي ينبثق عن ارتباك في الوعي الجمالي، فينتج نموذجا مشوها، وبالتالي يقلل من قيمة الأيديولوجي الساعي لصياغة وجدان يطمح إلى تغيير.

بين هذين النموذجين يقف النموذج الثالث بحياد تام، ويعتبر هذا النموذج امتدادا لتجربة قصيدة الريادة وما تلاها، وبالتالي لا يتجاوز الإطار السائد، هو نموذج لا يطمح إلى بنية، وينحصر في القول الصادم أحيانا وطرح محرمات دينية أو جنسية في القصيدة، ويعتمد على الوصف الاستاتيكي الذي لا يخرج من جوهره عن النمط السابق، ويتوفر هذا في بعض قصائد الشاعر عبد المنعم رمضان، مثل قصيدة «إسكندرية» من ديوانه «الغبار»، وأحيانا يتسربل هذا النموذج في تقنيات السرد الشعري فقط، دون تطويع هذا السرد في بنية فعالة، ونجد تلك الطريقة عند جمال القصاص الذي يقول في قصيدة «الشارع الكبير»:

(شرطي يهرع
يضرب كفا في كف
ويحملق ... يتزمجر... ينصرف
«المرأة تضحك، والرجل يغني»
تتسع الرقعة
يتقوس تحت فراغ الظل
شريط المدخل
الشارع يرتفع... ينخفض
يغفو في قلقي
وأنا أمضي
مفتونا بأنيني
أتآكل في وهج الأشجار
المصلوبة فوق الشط)[٣٢]

ونجد لهذا النموذج الوسطي تجليات مختلفة، فهو يظهر في اللغة كمجرد لغة أحيانا، أو ثيابا حاملة وناقلة لمعنى فقط، هذا الشكل تمثله بعض قصائد الشاعر حسن طلب، هذه القصائد تعتمد على اللغة كاكتشاف قاموسي، وليس كاكتشاف بنائي وفعال، اعتمادا على اللغة كإصاتة وجرس ظاهري.

هذا النموذج الثالث الذي اكتفى بأن يتعامل مع عنصر واحد من عناصر البنية، واستغرق فيها، ووقف بحياد، ولم يشتبك اشتباكا فعالا مع البنية القديمة، ولم يخرج عليها، ولم يقدم على إبداع بنية، ربما كسبا واهما لمساحة من التعاطف، هذا النموذج يمثل حلا وسطيا. ولا نستطيع أن نقول إن هناك شعراء بكاملهم يمثلون هذا الاتجاه أو هذا النموذج، وهذه القصائد توجد لدى عدد وافر من شعراء السبعينات، عند محمد سليمان، ومحمود نسيم، ووليد منير، وقصائد عند الشاعر حلمي سالم في ديوان «سيرة بيروت».هذه القصائد تمثل النموذج المحايد الساكن، المتآلف الذي يتخلى عن الراديكالية التي يطمح إليها أفق الشاعر السبعيني في تجلياته النظرية، فاستجاب هذا النموذج للمؤثرات الخارجية الضمنية المستترة لأيديولوجية الشاعر. نقرأ للشاعر حلمي سالم:

(يلمسني وتر، فأجاوبه
يسلمني لامرأة تطلب حصتها من عمري
فأؤاخيها، وتؤاخيني
وتحاكي حالتها المخطوفة في تكويني) [٣١]

ودون أن نخوض في لجج الاستدعاءات الكثيرة للنصوص الشعرية نجد أن الشاعر السبعيني نفسه قد خوض في هذه الأشكال الثلاثة بمقاييس مختلفة، وقد يكون أحد هذه النماذج الثلاثة قد استغرق معظم تجربة الشاعر، مما يجعل معالجة ذلك الأمر صالحة في مجال آخر. لكن هذه النماذج الثلاثة ترصد المدى الذي تحقق فيه البعد الأيديولوجي الطامح للتغيير والتثوير في السبعينات.

أما البعد الأيديولوجي الضمني أو المستتر فهو يمثل هامشا على متنها، ولكنه يدلنا على الهاجس، والشعور الذي يطارد الشاعر، ويكشف هذا البعد أحيانا عن حالة الذات الإنسانية في فرحها، وحزنها، وانتصارها، وهزيمتها، وهو دائما يقدم الذات عبر مقولات وتصريحات، وبوح، واعتراف، يقدم الذات في افتتانها بحالة، أو رفضها في حالة أخرى، برغم أن هذا البعد ما هو إلا أحد عناصر مكونات البنية التي دائما ما تبحث عن شكل لتسكين هذه الأبعاد الضمنية.

إن هذا البعد الأيديولوجي الثاني المستتر يتركب ضمن عناصر البعد الأول الصريح. هذا البعد الذي يكمن ويتجلى في مجموعة المقولات والتصريحات والتقريرات والمفاهيم داخل النص.

وإذا كان الشاعر السبعيني استطاع أن يقدم بعض النماذج التي تحدثنا عنها سابقا، طموحا نحو بنية مخترقة ومتشابكة مع البنية السائدة، فهو هنا تتعدد صوره ومواقفه، وتختلف أشكال القول، وأنواع الوصف، فهو مرة يجلد ذاته بقسوة، وهذا ما يفعله ماجد يوسف:

(ووحدي في ساحة المعنى
بلا عدة
ولا حاضر
ولا علامات
تلاحقني الكذا لعنة

وتدفعني لجلد الذات)[٣٥]

ومرة يسخط على هذه الذات، ويتنكر لها، ويقدمها في صورة متدنية. يقول الشاعر محمود نسيم:

(كيف اعتدت هذا المشهد اليومي: رائحة الذباب
وجلستي، مستمنيا، في لذة
عري اليدين على الجدار
كتابة الشعرالرديء ، تشابه الكلمات
تذكارات موتى، وانتهاك محرمات)[٣٦]

وفي القصيدة نفسها، نقرأ:

(كيف احتملت طبيعتي
وحملت إرثي من غوايات المساء) [٣٧]

ونقرأ للشاعر عبد المقصود عبد الكريم:

(أدخن لحظة
أرى أمي بالطين تواري عورتها
أراها طباخة
وكل إخوتي بالجوع ماتوا
وأنا أمضغ خبز المرارة
أدع ممالك أحزاني
أتشتت في بيوت من حجارة الكآبة
أعشق الذين قوتهم قهوة السواد وخبز النهاية)[٣٨]

ونقرأ أيضا لنفس الشاعر:

(سفر طويل، توكأ على موتى
سفر طويل، اخلع عنك بعض الهزائم
تعر أنت، هزائمي أتوكأ عليها
وأهش بها على هزائمي)[٣٩]

ونقرأ للشاعر رفعت سلام:

(تلك آيتنا المضيئة
فافتحي
لا نجمة تأتي
لا طير يرق على حواف القلب
لا يتفجر الصمت المريب عن الفجاءة والذهول
لا شيء
والقلب انحدار، لا قرار
لا قرار
تلك آيتي اللعينة
فافتحي شباكك العلوي
لا يأتي
سوى ليل المراثي
والجنازات القديمة
والعويل)[٤٠]

ونقرأ للشاعر حسن طلب:

(في الزمن النحسي
من السبعينات الأنحس
ذيل يترأس
يتسلل بين الوقتين
ويسرق تاج الوجهين
ويصعد نحو الكرسي
ويجلس
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلب في مجراه
ولم ينبس) [٤١]

النماذج كثيرة ومتعددة ومتنوعة، تعرض الذات لموقفها ورؤيتها، وهزائمها، وشتى تقلباتها، وأحيانا نجد هذه الذات فرحة ومستشرفة لأفق أجمل وحياة أفضل وأرق، وأحيانا ثالثة نجد أن الشاعر ينشغل بوصف أعضاء جنسية لامرأة، والعزف على هذا الوتر الحسي، ونحن لا ندين ذلك إلا إذا كان طارئا على البنية، على الحالة الشعرية التي تستغرق القصيدة. وكما أن الشاعر ينشغل بهذا الأمر ينشغل أيضا بمدهشات أخرى تعطي للقصيدة توترا وقلقا، محاولا أن يصطدم مع المألوف الأخلاقي والديني، وفقط.

ومن النماذج القليلة التي اقتبسناها يقدم الشاعر السبعيني في أغلب حالاته ذاتا منكسرة، ومنهزمة، تنسحب نحو انشغالات بالمحسوس والجسدي، وربما يكون الشاعر محاصرا بزمن مهزوم تضيع فيه الذات على المستوى الواقعي، فتحاول أن تخلق ذاتا فنية، كمعادل موضوعي لهذه الذات المفقودة. نقرأ للشاعر جمال القصاص في قصيدة بعنوان «سأغني لك» وهو يهديها إلى جمال القصاص!

(ها أنت يا جمال
غادرتك الأحراش القديمة
للهو العنكبوت
ووردة الأنقاض تستبيح،
دمك الرهيف) [٤٢]

ونقرأ للشاعر محمد سليمان مؤكدا ذاته:

(أصاحبني الآن ... ألهو معي
أتحول في الوقت صخرا ونبعا وأغنية
أتحول بحرا وضوءا

أحاورني)[٤٢]

فالشاعر في الاقتباسين يحاول أن يثبت أن ذاته مفقودة فيغني لها، حيث إن وردة الأنقاض تهدد دمه الرهيف كما يقول الشاعر. وفي النموذج الآخر تصاحب الذات نفسها وتحاور الذات الذات، وتلهو معها. ونجد أن هذه النماذج، بكيفيات مختلفة، تنبث في نصوص الشعراء السبعينيين. وإذا كانت هذه الذات مهزومة ومنسحبة، فلأنها ذات محاصرة بتاريخ وواقع مهزومين. وهناك نماذج قليلة هي التي استطاعت أن تستشرف أفقا آخر، فالشاعر في كثير من نصوصه، يرصد لهذه الهزيمة، هزيمة الذات أو هزيمة الواقع والتاريخ الذي اقتحم المرحلة، ذات شاهدة ومشهودة في هذا الخراب، إلا قليلا، هذا الخراب الذي وزع أشكاله في قصائد الشعراء ليعطي مشهدا، نأمل في تجاوزه، مقابل حالة الشاهد والراصد له فقط.

خاتمة

أثرنا أن نقدم الإشكاليات التي تتعلق بتكون شريحة من جيل شعري مدَّ بظله على سنوات السبعينات والثمانينات كافة، وشاءت ظروف هذا التكون أن تكون ملتبسة بين الشعارات الوطنية والقومية ذات الوطيس، والهزيمة العسكرية الماحقة، وشاءت ظروف التجلي والمشاركة أن تكون أكثر وطأة، فلم تكن السبعينات والثمانينات بكل ما حملته من انكسارات على المستوى المحلي والقومي والعالمي إلا تعميقا لمعنى الهزيمة، وإمعانا في تهميش دور الشاعر، وتجذيرا لعزلته، مما دفع الشاعر إلى الانزواء في صيفه وهمومه الخاصة، وظهرت جماليات تمجد «الذاتية»، وربما يكون ظهور قصيدة «التفاصيل اليومية» وهيمنة أشكالها، وتعدد صورها، رد فعل لهذا الانزواء الذي فرضته ظروف السبعينات، برغم حسم حالة اللاحرب واللاسلم في ١٩٧٣، هذا الحسم الذي كان من المفترض أن يفرح به الشعراء، وبرغم نشوء الأحزاب، مما يعني أن عصرا من الديمقراطية قد أتى!! إلا أن هذه الأحداث بعينها أبعدت الشعراء رويدا رويدا عن المشاركة الجماعية، وأوجدت حالة من الانفصال التام عن الغناء الجماعي، والاستغراق في تجلياتهم الشعرية ذات المنحى الفردي والذاتي، والانسحابي.

وربما في الآونة الأخيرة -فقط- نلمح بعض قصائد للشعراء السبعينيين بدأت تخرج من هذه الأزمة، مما سوف يلزمنا بتقديم بحث آخر يتعلق بـ «التحولات والتطورات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات» راصدين هذه التحولات عبر السنوات العشرين السالفة.

الهوامش

(١) انظر مجلة الطليعة -العدد رقم ٨- أغسطس ١٩٦٦ -يقول الأستاذ لطفي الخولي في تقديم المجلة تحت عنوان «وحدة القوى العربية الثورية تخرج من دائرة الشعارات إلى دائرة الواقع الحي»، يقول: برغم ما قد يكون هناك من اختلافات أيديولوجية من الخطأ تغافلها أو إنكارها أيا كانت درجاتها يبدو أن هذه «الاختلافات الأيديولوجية» لم تعد، كما كان يحدث في الماضي، تشكل عقبات أمام اتفاق موضوعي حول وحدة العمل الثوري.

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي -الأعمال الشعرية الكاملة -دار العودة، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ -ص ٣٠٢ -عنوان القصيدة «البطل» ومهداة إلى جمال عبد الناصر. وفي طبعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير ليصبح «عبد الناصر٢ » ١٩٨٩ -لم يبقَ إلا الاعتراف، ص ٦٢.

(٣) طاهر عبد الحكيم، أقدام عارية.

(٤) أحمد عبد المعطي حجازي -مرجع سابق، ص ٢٦. وفي طبعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير من «أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي» إلى «أغنية لحزب سياسي»، ديوان «لم يبقَ إلا الاعتراف» ص ٨٩.

(٥) أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة -دار الآداب، ص ١٥و ١٦.

(٦) أمل دنقل -مرجع سابق، ص ١٢١.

(٧) محمد عفيفي مطر -مجلة أدب ونقد- العدد ١٢١ سبتمبر ١٩٩٥، ص٩٩، مكتوبة في عام ١٩٦٥.

(٨) ابن منظور -لسان العرب- ج١، طبعة دار المعارف، ص٧٣٩.

(٩) د. جابر عصفور -مجلة إبداع- العدد الخامس مايو ١٩٩١، ص ٥٠، والمقال يحمل عنوان «واحد من شعراء السبعينات».

(١٠) حلمي سالم- مجلة الشعر، العدد ٥٦ -أكتوبر ١٩٨٩، ص ٢٤.

(١١) انظر المجلات التي كانت تصدر في هذا الوقت مثل مجلة «الطليعة» التي كان يرأس تحريرها الأستاذ لطفي الخولي، ومجلة «الكاتب» التي كان يرأس تحريرها الأستاذ أحمد عباس صالح، فضلا عن الكتب والمطبوعات التي كانت تصدر عن «الاتحاد الاشتراكي العربي».

(١٢) انظر د. عبد العليم محمد -الخطاب الساداتي: تحليل الحقل الأيديولوجي للخطاب الساداتي. ويورد د.عبد العليم أن أحد الباحثين الماركسيين أحصى ما يقرب من ثلاثة عشر تعريفا لمفهوم الأيديولوجيا في الأدبيات الماركسية فقط، يتناول كل منها جانبا محددا من دلالات هذا المفهوم، ص ١٩ -كتاب الأهالي.

(١٣) انظر كمال أبو ديب- فصول -العدد الرابع- أغسطس /سبتمبر ١٩٨٥، ص ٥١ .

(١٤) كمال أبو ديب -مرجع سابق، ص ٥٤.

(١٥) حلمي سالم -حبيبتي مزروعة في دماء الأرض- صدر عن مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

(١٦) حلمي سالم- فقه اللذة- دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣ .

(١٧) محمد سليمان - أعلن الفرح مولده- أصوات - بدون تاريخ.

(١٨) حلمي سالم - سيرة بيروت- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.

(١٩) أحمد عبد المعطي حجازي -أحفاد شوقي- منشورات الخزندار- جدة، ١٩٩٢.

(٢٠) أحمد عبد المعطي حجازي -مرجع سابق، ص ٩٥.

(٢١) أحمد عبد المعطي حجازي -مرجع سابق، ص ٩٥.

(٢٢) حلمي سالم -حبيبتي مزروعة في دماء الأرض، ص ١٠و١١ .

(٢٣) علي قنديل- الآثار الشعرية الكاملة- مركز إعلام الوطن العربي - صاعد ١٩٩٣، ص ٨٢.

(٢٤) علي قنديل- مرجع سابق، ص ٨٢.

(٢٥) علي قنديل -مرجع سابق، ص ٨٣.

(٢٦) علي قنديل -مرجع سابق، ص ٨٤.

(٢٧) علي قنديل -مرجع سابق، ص ٨٥.

(٢٨) علي قنديل -مرجع سابق، ص ٨٦.

(٢٩) عبد المقصود عبد الكريم- ازدحم بالممالك- أصوات- بدون تاريخ، ص ١٣، وأعيد نشر القصيدة ذاتها في الديوان الثاني، ص ١٣٨ مع إسقاط بعض الجمل.

(٣٠) أمجد ريان -الخضراء- دار أتون- نوفمبر ١٩٧٨، ص٦.

(٣١) أمجد ريان - مرآة للأمة- دار شعر، ١٩٩١، ص١٦.

(٣٢) محمد عيد إبراهيم- قبر لينقض- دون جهة إصدار، ١٩٩١، ص٦٥.

(٣٣) جمال القصاص- خصام الوردة- كتاب إضاءة، ص٦.

(٣٤) حلمي سالم- سيرة بيروت- مرجع سابق، ص ٧١.

(٣٥) ماجد يوسف -براويز الأنثى -الملتقى للإنتاج الفني والثقافي- يناير، ١٩٩٤ ص٥.

(٣٦) محمود نسيم- كتابة الظل- أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص ٨.

(٣٧) محمود نسيم -مرجع سابق، ص ٨.

(٣٨) عبد المقصود عبد الكريم -مرجع سابق، ص ٢.

(٣٩) عبد المقصود عبد الكريم - مرجع سابق.

(٤٠) رفعت سلام- وردة الفوضى الجميلة-الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٧٤ و ٧٥.

(٤١) حسن طلب- لا نيل إلا النيل- دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص٤٤.

(٤٢) جمال القصاص- خصام الوردة -مرجع سابق، ص٥٧.

(٤٣) محمد سليمان- أعلن الفرح مولده- مرجع سابق، ص١٥.



الكتابة على هامش التاريخ:

مصر - الغياب

مي التلمساني

تقديم

صدر في السنوات الخمس الأخيرة في مصر عدد من الأعمال الأدبية الجديدة في مجالات الرواية والقصة القصيرة والشعر، لكتاب لم ينشروا أعمالهم الأولى إلا في نهاية الثمانينات أو في فترة التسعينات نفسها. يبلغ معظم هؤلاء اليوم نحو ٢٥ إلى ٣٥ عاما، ويمثلون في مجملهم رافدا مهما من روافد الكتابة الأدبية في مصر. والملاحظ من قراءتنا للمقالات والأبحاث النقدية المواكبة لهذا التيار الإبداعي - وهي نادرة لا تتعدى في أحيان كثيرة مجرد المتابعة التقليدية- أن ثمة تباينا واضحا في استخدام التسميات والمصطلحات النقدية التي يراد منها تصنيف هذه الكتابة، وإدراجها داخل نسق تاريخي، نوعي/شكلي أو مضموني معين. نجد، على سبيل المثال، أن البعض يحللها بوصفها جزءا مقتطعا من تاريخ الأدب في تعاقبه أو دياكرونيته، فيطلق صفة «الجيل» على بعض هؤلاء الكتاب وكتاباتهم (على غرار جيل الستينات في الرواية وجيل السبعينات في الشعر) : يكتب رمضان بسطاويسي مقالا بعنوان «نصوص الثمانينات» يرصد فيه الملامح والسمات الأساسية التي تميز كتابة هذا «الجيل» عما سبقها تاريخيا، ويحتضن الشاعر أمجد ريان عددا من الشعراء الذين يمثلون شبه جماعة أدبية، وينشرون قصائدهم وقصصهم أيضا في مجلتي «الجراد» و«الفعل الشعري»، فيطلق على أعمالهم «تجربة التسعينات في الشعر المصري»، ويرى أمجد ريان أنها تجربة جديدة تعد امتدادا لتجربة شعراء السبعينات مع تطويرها في أحد أهم مساراتها العديدة وهو «جعل العالم المعيشي واليومي يدخل إلى النص بشكل مباشر وأولي»[١].

وفي الوقت نفسه (مارس ١٩٩٤)، يذهب الشاعر أحمد طه إلى أن القصيدة الجديدة (أو ما أسماه «قصيدة التفاصيل اليومية») تمثل «شفوية الكتابة»، التي تمثل بدورها «عصرا جديدا ومفارقة نهائية لقوانين الإنشاد التي صاحبت الشعر المكتوب بالعربية حتى بداية السبعينات من هذا القرن»[٢]. ثم يضيف أحمد طه : «لا تتخذ [الكتابة الشفوية] هويتها من اعتماد التفاصيل الصغيرة، ولا في نثر المفردات اليومية على صفحتها،وإنما في شبكة العلاقات التي تشكل وجهة النظر الكلية التي تلتقط تلك التفاصيل، وفي تدمير الحاجز البلاغي الراسخ وفي هيمنة النسبي على الكلي أي الشخصي على الذات الجمعية»[٣].

هذا المصطلح ذو الطابع النوعي/ الشكلي (ونقصد مصطلح «شفوية الكتابة»، بالإضافة إلى إطلاق اسم «قصيدة التفاصيل اليومية» على عدد من قصائد الكتابة الشفوية)، يقابله على مستوى الكتابة عبر النوعية على حد تعبير إدوار الخراط مصطلح آخر حقق قدرا من الرسوخ الآن بعدما أطلقه الخراط في مناسبات عديدة آخرها كتابه «الكتابة عبر النوعية» (١٩٩٤)، ونقصد مصطلح «القصة القصيدة» التي تتميز وفقا له بالوجازة والتكثيف وموسيقية الجملة والتركيب وسيادة السردية وأولوية الحكاية، رغم كونها «أقرب الأنواع الأدبية للشعر»[٤]. يندرج تحت هذا الاسم وفقا للكاتب مجموعات «مدائن البدء» (١٩٨٩) لناصر الحلواني و«نسيج الأسماء» (١٩٨٩)، و«السرائر» (١٩٩٣) لمنتصر القفاش.

ومن المصطلحات الجديدة أيضا في نقد الكتابة الحالية ما أطلقه وليد الخشاب على عدد من نصوص القصة القصيرة والرواية والشعر لكتاب مثل أحمد غريب، ومجموعة الكتاب الستة أصحاب مجموعة «خيوط على دوائر»(١٩٩٥)، ومثل علاء خالد، عادل عصمت، إيمان مرسال، هدى حسين، وغيرهم ، وهو مصطلح «تيار الوعي بالأشياء»[٥] الذي يستدعي أحد أهم التسميات الحداثية في النظرية النقدية المعاصرة - تسمية تيار الوعي التي أطلقت على أعمال فرجينيا وولف وجيمس جويس ومارسيل بروست. يتجاوز الناقد هذه التسمية وفقا لتطور هذا التيار في الكتابة المصرية الحالية الذي لا يقف عند حدود الاستبطان وتفتت العالم والاغتراب، وإنما يفتش في ظل التشيؤ العام عن الأشياء نفسها، ويقيم معها علاقة ما هي أقرب ما نجده إلى «الرواية الجديدة» التي برزت في فرنسا في الستينات.

وقد رأينا في تناولنا لهذه الأعمال الأدبية أن نستقبل بدرجات مختلفة ومتفاوتة حلا من هذه التسميات، دون أن ننفي أيا منها لصالح الأخرى، فما يهمنا هنا- الآن هو أن نقدم رؤية نقدية لعلاقة هذه الأعمال بالوطن على المستوى المادي، وبالوطنية على المستوى المعنوي، وفي أبسط صورهما. فنحونا نحو التوصيف الاجتماعي الذي يجب التوصيفات السابقة دون أن ينكر صحة وملاءمة بعض ملامحها مع ما سوف نورده في هذا المجال. إن عنوان «الكتابة على هامش التاريخ» يجمع بين خصوصية كتابات هذا الجيل، من حيث اهتمامها بالهامش اليومي دون غيره وبالشخصية الهامشية والمهمشة دون غيرها،

وابتـعـادها عن كل مـا يقع في سيـاق الحـدث التاريخي الآني الذي يتواصل مع، وينبع من، الأحداث التاريخية الماضية، والذي يكتسب قيمة جوهرية (بوصفه مثيرا Stimulus) في الحياة اليومية الحاضرة.

من استقرائنا لبعض الروايات والمجموعات القصصية والدواوين الشعرية الجديدة، لاحظنا غياب مصر/ الوطن العربي (الوطن) غيابا واضحا ومستغربا من المشهد العام الذي يشكل مرجعية هذه النصوص. ولاحظنا أيضا أن هذا الغياب يتشكل عبر ثلاث قنوات رئيسية نستدل عليها من خلال تحققها بدرجات متفاوتة في أدب ومسرح الستينات (والذي لا تحدث معه الكتابة الآن قطيعة حقيقية): هذه القنوات التي تصل الكاتب بالقارئ عبر شفرة مشتركة في التصور العام للهوية الوطنية هي في اعتقادنا الجغرافيا المكانية والتاريخ المشترك والشخصية المصرية.

المكان هنا في هذه الكتابة غائب بوصفه مكانا جغرافيا محددا في العالم، سواء على خريطة الدول والقارات أو على خريطة الأحياء والشوارع والحارات، ونادرا ما يتجسد الحدث في مكان بعينه كما نراه متجسدا بوضوح في روايات يوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم، أو في قصص يحيى الطاهر عبد الله، على سبيل المثال لا الحصر. المكان في الواقع هو أي مكان ، لا يحمل اسما ولا تشمله هوية ما ولا يميزه طابع بعينه سوى، ربما، كونه مرتبطا بذات المبدع. ولا شيء أكثر من العناوين ينبئنا بذلك: لم يعد ثمة اهتمام بما «يحدث في مصر الآن» أو «الحرب في بر مصر» أو «بيروت... بيروت» أو «تصاوير التراب والماء والشمس»، وإنما هي « شوارع الأبيض والأسود» (أحمد يماني) أو «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص» (إيمان مرسال) أو «مطر خفيف في الخارج» (إبراهيم داود). كما تشي عناوين بعض الروايات والمجموعات القصصية بهذا النفي في المكان، أو باللامكان : «شرفات قريبة» (هناء عطية)، «صحراء على حدة» (عاطف سليمان)، «داخل نقطة هوائية» (وائل رجب)، وهو نفي تؤكده القصائد والقصص المتضمنة التي تشير غالبا إلى غرفة الراوية أو بيته أو شرفته أو شارعه (دون ذكر لاسم الشارع بالطبع)، والتي تمثل جميعها قواقع بشرية يختفي فيها الراوية ويستغرق فيها متأملا ذاته.

وأحداث هذه النصوص في الغالب الأعم غائبة عما يدور على الساحات السياسية /الاجتماعية المحلية والإقليمية والدولية، من أحداث جسام. لا نجد فيها أثرا للحروب المتلاحقة، ولا للأحداث الدامية الناتجة من إرهاب الجماعات الإسلامية، ولا للقرارات الاقتصادية المرتبطة بسياسات تحرير السوق، ولا حتى للقضايا النسائية المرتبطة مثلا بالأحوال الشخصية أو بعمل المرأة التي نجدها في كتابات سكينة فؤاد وإقبال بركة وسلوى بكر، ولا نقول إنها بالضرورة مطالبة بأن تكشف عن ذلك كله أو بعضه أو أن تشف عنه بصورة غير مباشرة، هذا ليس في منظورنا الدور المنوط بالأدب. لكن إبداعا لا يتفاعل بالإيجاب مع ذلك كله هو إبداع يدعو إلى التساؤل والدهشة والبحث، الأمر الذي يشغل تفكيرنا الآن ونحاول أن نعثر له على إجابة. ويكفينا أن نلاحظ مثلا أن ثمة حنينا في بعض الكتابات الآن للماضي بشكل رومانسي، سواء بالإشارة لسينما الأبيض والأسود، أو بالإشارة لأحداث مؤثرة مثل موت الزعيم جمال عبد الناصر(قصة «اللوحة» لمنار فتح الباب، من مجموعتها الأولى «لعبة التشابه»، ١٩٩٣).

أما الشخصية المصرية الكامنة في الشعب ذاته من حيث هو أفراد ينتظمون في طبقات وتكتلات مهنية وحرفية وغيرهما، تلك الشخصية الواعية بانتماءاتها الطبقية وهويتها المصرية، قوميتها العربية، أو ثقافتها الإسلامية، فلا تمثل حضورا خاصا في هذه الكتابات إلا بالسلب، فغيابها قد يعني رفضها من قبل الكاتب أو الرغبة في تهميشها لصالح أنساق اجتماعية أخرى غربية كانت أو أمريكية، أو على أهون الفروض محاولة استيعابها داخل الشخصية العالمية «النموذجية» التي يفرضها مايسمى بالنظام العالمي الجديد، بعد قيام حرب الخليج وتدمير بغداد(انظر على سبيل المثال قصة «عبقرية» لعلاء البربري من مجموعة الستة «خيوط على دوائر»،١٩٩٥).

يلاحظ الدكتور مصطفى سويف في مقال عن الهوية الوطنية أنه «من بين الأدواء الاجتماعية النفسية واسعة الانتشار في مجتمعنا المصري في الآونة الراهنة داء الانسلاخ المتجدد من هويتنا المصرية. ويفصح هذا الداء عن نفسه من خلال عدة مظاهر، بعضها جزئي أو سطحي مباشر، والبعض الآخر يضرب في الأعماق بصورة غير مباشرة»[٦]. يفصح هذا الداء عن نفسه وفقا للدكتور سويف بأربع طرق مختلفة– نجدها بدرجات متفاوتة في كتابات التسعينات – هي النقد الذاتي الهدام، والهجرة النفسية، والدعوة إلى فناء الهوية الوطنية في هوية أخرى، والهجرة المكانية أو الجغرافية. فإذا كان هذا حقيقيا على المستوى الواقعي المعاش فهو لا يعرب عن نفسه بالضرورة على مستوى الإبداع الأدبي بطريق مباشر: هناك قواعد تحكم عملية إجهاض الهوية المصرية أو نفيها أو تهميشها، ليس من بينها الوعي العقلاني التحليلي بالوجود داخل وطن يعاني هموما ومشكلات عدة، وليس من بينها الرغبة في إحداث أي تغيير في المشهد السياسي/ الاجتماعي الحالي. هذه القواعد تؤسس لما يمكن أن نسميه الفردانية أو الإعلاء من شأن الأنا–الفرد في مقابل تهميش النحن–الجماعة. هي فردانية بلا هوية واضحة ، فردانية إنسانية كونية محورها الذات التي لا تتشكل بالضرورة وفقا للتاريخ وللثقافة وللحضارة المصرية، وإنما تعكس تدهور العلاقة بالثقافة والحضارة بوجه عام والانفصال الحاد عن التاريخ الذي لم يعد سوى مادة مهمة من مواد التدريس في المدارس الإعدادية والثانوية، بلا روح وبلا مستقبل.

لكننا لا ننكر وجود أعمال تسائل الواقع السياسي بشكل مباشر مستخدمة الرمز تارة ومواضعات السيرة الذاتية تارة أخرى، وهو ما نجده، على سبيل المثال، في روايتي إبراهيم عيسى«العراة» (١٩٩١) و«مريم التجلي الأخير» (١٩٩٣). وما نجده متحققا أيضا بصورة مختلفة في قصص ميرال الطحاوي التي تلجأ إلى بعض عناصر الأدب الشعبي والحكايات الريفية والملاحم الشعبية في مجموعتها الأولى «ريم البراري المستحيلة» (١٩٩٣)، حيث تطالعنا وجوه المصريين المغتربين المعذبين في العراق (قصة «ست الحسن») وملامح المأساة الفلسطينية (قصة «خان يونس»)، فضلا عن مشكلات الحياة اليومية في العاصمة (قصة «موسم الغزلان»)... إلخ. هذا بالإضافة إلى الحركات الأدبية والندوات والمهرجانات التي تقام في الأقاليم، والتي تتطلب منا بحثا آخر ليس هذا مجاله في علاقة الأدب بالوطن، في ظل مركزية النشاط الأدبي وارتباطه بالعاصمة القاهرة. ونلاحظ رغم ذلك أن عددا من الكتاب الذين نشير إليهم هنا يقيمون خارج العاصمة، رغم اهتمامهم بنشر أعمالهم في العاصمة، مثل عادل عصمت صاحب «هاجس موت» الذي يقيم في طنطا، وأمينة زيدان صاحبة «حدث سرا»، وهي تقيم في السويس، وميرال الطحاوي التي تقيم في الشرقية، وعلاء خالد صاحب «خيوط الضعف» ويقيم في الإسكندرية.

ملامح الغياب

١- تصبح الذات في الكتابة الآن محورا أساسيا من محاور التعبير تنعكس من خلالها هموم الكاتب/ الراوية وقلقه الوجودي في مواجهة العالم والأشياء، في ظل غياب الحركة الجماعية التي من شأنها أن تبدد هذا القلق، أو أن تخفف من غلوائه، وفي ظل انتفاء الدور الذي قد تؤديه الجماعة للفرد، وغياب الفعل، وتفتت قيم فكرية أيديولوجية ودينية كثيرة، فضلا عن ظهور أنساق قيم جديدة تحكمها المصالح الفردية والرغبة في الاستحواذ على أبسط الأشياء، بدافع تأكيد الذات، والاستخفاف بكثير من القيم الجمالية الراسخة على مستوى الإبداع الأدبي والفني ، والإعلاء من شأن الذات-الفرد في مقابل الانسلاخ من جسد الجماعة. يكتب أحمد يماني:

«أحب غرفتي حيث الكتب مرصوصة
تناسب ٢٣ سنة من الدوران حول الذات»[٧]

الغرفة والكتب دليلا عزلة أكيدة، اختيارية ربما ، ولكنا تعزل الكاتب في النهاية عن مجرى الحياة السائرة خارج حدود الذات التي لم يكف الشاعر عن الدوران في فلكها... منذ مولده. ثم يكتب مشيرا لاحتراق المنزل (الذي يضم جميع أهل البيت كما يضم ذاكرة كل فرد وذكرياته):

« وفي هذه الشساعة
لن تكون للساعة أية فائدة
حيث سأعرف الوقت عندما أنظر لنفسي»[٨]

إذا كانت كتابة الذات عند شعراء اليوم تعبيرا عن العزلة والإحباط في مواجهة الآخرين والتاريخ، وصورة أكثر راديكالية وأشد رفضا للوجود الإنساني المجتمعي ككل مما نجده عند شعراء السبعينات، فهي لا تكشف، رغم ذلك، عن تصالح ما مع النفس، بل على العكس يظل الصراع قائما بين الأنا والنحن من ناحية، وبين الأنا الشاعرة والأنا الواقعية من ناحية أخرى. تكتب إيمان مرسال في قصيدة بعنوان «تمارين الوحدة» أنها ستصطحب أول رجل يقابلها في الطريق لتحكي له وحدتها في مقهى جانبي... لتقول له بنصها:

« إنني يتيمة
وكنت أظن أن هذا كاف لكتابة قصائد جيدة،
الأمر الذي ثبت فشله...»[٩]

كما تكتب في قصيدة « لي اسم موسيقي»:

« لا أذكر... متى اكتشفت أن لي
اسما موسيقيا، يليق التوقيع به
على قصائد موزونة، ورفعه في
وجه أصدقاء لهم أسماء عمومية،
ولا يفهمون المعنى العميق لأن
تمنحك الصدفة اسما ملتبسا
يثير الشبهات حولك
ويقترح عليك أن تكون شخصا آخر»[١٠]

ونرى ذلك الصراع الدائم بوضوح في رواية علاء خالد الأولى «خطوط الضعف»، حيث تقول الراوية: «ولكن يظل هناك أمل آخر، ذات أخرى ترصد تلك الذات الضعيفة، وأن لحظة اليأس لن تحتلها ذات واحدة. أمل بالتعدد، وأكثر من ذات تتحرك بدون نقاط تتوحد فيها (...)، ذات مراقبة وذات مراقبة. والرحلة التي قطعتها كانت لتصفية مذهب الذات المراقبة»[١١]. يرحل الراوية إلى واحة سيوة بحثا عن ذاته ورغبة في لمّ شملها واستيعاب تعددها. هو إذن اغتراب من نوع آخر، داخل الوطن وخارجه في الوقت نفسه، تحكمه محاولات التقصي والاستكشاف واختبار تلك الذات المعذبة في «مجتمع آخر» له عاداته وطقوسه الأزلية الصارمة: «كانت المسافة التي قطعتها بعيدا عن الإسكندرية كفيلة لأن أفكر وأعيش بدون أجساد أحبها أو أكرهها. كان الفارق بين المكانين ليس عمق التفكير الذي يتولد بالمسافة بل الغياب المادي لأجساد وكتل من المشاعر تحيط بي. كنت أبحث عن غياب مادي للآخرين عبر الموت»[١٢].

يسترسل راوية علاء خالد في تحليلات ثقيلة ومبهمة في أحيان كثيرة، وتستغرقه لعبة اكتشاف مبررات ودوافع سلوكه عبر سلسلة من التأملات الفلسفية والسيكولوجية يحتل الخوف والموت والجنس (الوجود

الأنثوي) والمعرفة والكتابة مكانا مهما فيها. هي رحلة في المكان والزمان من ناحية، ورحلة في الذات من ناحية أخرى، نتتبعها بقدر من الفتور حين يسقط إيقاع بعض المقاطع وتسلسلها الذي يعتمد على منطق التداعيات، وحين نستشعر انفصالا بين المشروع الأول للراوية وهو الرحلة إلى سيوة، والمشروع الثاني وهو كتابة سيرة الذات في علاقتها بالأسرة وبمحوريها الرئيسيين:الأب الذي مات والأم التي يتوقع الراوية أن تموت حين تتحقق له وفرة المال والزواج.

أما راوية عادل عصمت في «هاجس موت» فيولي اهتماما خاصا للبحث والتنقيب عن «خاصته النهائية»: فهو يتعلم الصيد في فترة المراهقة ليتغلب على متاعبه الجنسية المبكرة، ويندمج في الحركة الطلابية في الجامعة، ليتعرف على الأصدقاء ويقيم علاقات جديدة خارج حدود الأسرة، ويتزوج من امرأة ثرية ليحل مشكلاته الجنسية والمعيشية... لكنه في كل حال يكتشف أنه لا يتمتع بذات نهائية واحدة بل هو « مجموعة كائنات تتبادل أدوارها»[١٣].

وبعد الاغتراب الذي تتكبده الذات مكانيا واجتماعيا نجد أنه لا مناص من تقبل حقيقة تعددها وتشظيها وتفتتها- الذي يكشف عنه تفتت أزمنة الحكي أيضا- وتكف عن الرغبة في المقاومة، مقاومة الخوف أو الموت أو الحياة اليومية أو التشظي ذاته. يواكب ذلك حركة مضادة غالبا ما ينقلب فيها الراوية عائدا إلى نقطة بدء ما: أحمد يماني يغادر غرفته و «يختفي في قلب العالم». وراوية علاء خالد ينهي روايته بمجموعة من الفقرات والمقاطع- التي تشير إلى شخصيات ورد ذكرها في الرواية- تحمل في مجملها رغبة في الالتحام من جديد بكل هؤلاء، بكل تلك الأجساد التي رحل في البداية لينأى بذاته عنها.

وفي قصيدة لإيمان مرسال بعنوان «فاتتني أشياء» تعود الراوية إلى بيتها القديم عبر شارعها القديم وتقرر:

« لن أحاول اكتشاف طرق جانبية
تساعدني على تفادي الألم،
ولن أحرم نفسي من التسكع في ثقة
وأنا أدرب أسناني على مضغ كراهية
تقفز من الداخل»[١٤]

ويعترف راوية « هاجس موت» بزواجه من امرأة ثرية تحل مشاكله، لكنه سريعا ما يكتشف زيف هذا الوهم: «قد ظننت وقتها أن مشاكلي هي مشاكل وطن، وأن الذي أعطي لي من يدين ناعمتين تلمع فيهما الخواتم كالنجوم، كان حلا إلهيا(...)، فكل مشاكلي التي ظننت أنها حلت لم تحل، فلم يحل البيت مشكلة الغربة، ولم يحل العمل مشكلة الجنس، ولم يحل وجودها مشكلة الحب، ومع ذلك تراكم الخوف كالسرطان... وأخذ يأكل الروح»[١٥].

وربما تكون خاصية الكتابة عن الكتابة التي نجدها في «خطوط الضعف» وفي «هاجس موت»، شكلا من أشكال كتابة الذات وعنها، أو لنقل إنها دليل جديد على الإغراق في حالة التأمل هذه، باختيار موضوع الكتابة ضمن الموضوعات الجديرة بالتأمل وبالرغبة في كسر الإيهام بقدسية الراوية وأحادية خطابه. نجد الكتابة عن الكتابة في روايات جيل الستينات، خاصة عند يوسف القعيد وصنع الله إبراهيم. هو إذن نمط كتابة ليس بجديد تماما. يقول راوية عادل عصمت إن الكتابة هي محاولة للتخفي وراء شخوص وأحداث أخرى بحثا عن مبررات نفس اجتماعية لاختيارات إبداعية معينة، ويضيف: «تثقل الكتابة علي ولا أستطيع أن أستمر، وتطل على سطح كراستي - كالبثور- صور شعرية تجعل من كل شيء حقل بصل عطن»[١٦]. بينما يكتب علاء خالد في شيء من الرومانسية: «بالكتابة أحاول أن أرى بقعة ولادتي. بالكتابة عشت حتى قبل أن أولد لكي أتمكن من سيرة هذا الجسد(...)، والكلام والكتابة والسفر والكتب والعلاقات والتذكر والنسيان هي مادتي لأعتق ذاتي، لأستقطع لها مكانا في اللغة وأيضا في الحياة»[١٧].

وعن الكتابة أيضا تقول هناء عطية في شهادتها: « هل أكتب لأتحرر!! هل أتحرر بالفعل حين أكتب!!(...)، في الكتابة أحاول أن أبثها ذاكرة للروح، أن أختصر تلك المسافة المستعصية بين الخارج والداخل، وأمنح اللغة انتصارا مؤقتا لتمنحني حقائق مؤقتة»[١٨]. هكذا يتحول فعل الكتابة عند مبدعي اليوم إلى فعل ذاتي تحرري يؤكد سيطرة الذات كموضوع على مجمل إنتاجهم الأدبي الذي يستثمر ضمير المتكلم بكثرة، ويميل إلى استنطاق الذاكرة بصورة أقرب إلى السيرة الذاتية، سواء في الشعر كما نجد عند إيمان مرسال، وعند أحمد يماني، وعماد أبو صالح («أمور منتهية أصلا»، ١٩٩٥)، أو في القصة القصيرة عند هناء عطية، وعند نورا أمين («جمل اعتراضية»، ١٩٩٥)، أو في الرواية عند علاء خالد، وعادل عصمت، وعند وائل رجب ومنتصر القفاش في روايته الأولى «تصريح بالغياب» (قيد النشر). هكذا أيضا تصبح الكتابة، بنص هناء عطية، «البديل الخائب للحياة».

٢- تتعدد مرجعيات النص الجديد ولا تشير أي منها إلى الأوضاع والتقلبات بصفة خاصة أو بشكل مباشر مقصود. ولقد رصدنا مرجعيات النص الحالي اللاجتماعية، فوجدنا تفاوتا وتباينا في اهتمامات الكتاب والكاتبات وإحالاتهم المختلفة وفقا لاختياراتهم وميولهم الشخصية التي تتبدى جلية في رفضهم بالإجماع، تقريبا، الخوض في مشكلات وهموم المجتمع عبر الكتابة الأدبية.

نشير أولا إلى المرجعية الفلسفية التأملية التي تكشف عن ميل خاص إلى الاستبطان، وإلى تأمل دقائق وتفاصيل الأشياء المحيطة بشكل مكثف، لاستخلاص نتائج وقوانين العلاقة بالذات وبالآخرين- بما في ذلك الجماد.

تبدو فلسفة الوجود والأشياء هنا- في ظاهرها- فلسفة ديكارتية، لكنها في الواقع لا تأخذ من فلسفة ديكارت العقلانية سوى مرحلة الشك، دون وصول إلى أي يقين إنساني أو ديني. لا تتعدى كتابات هؤلاء المبدعين مرحلة التساؤل والتخبط بين الشك الممكن واليقين المستحيل، بين الرغبة في المعرفة واستحالة الإمساك بها... هي فلسفة لا تهدف إلى الوصول إلى الحقيقة المطلقة وإنما إلى نفيها والسخرية من كل شيء.

« قطعة بيتزا دخلت رأسي بين النوم واليقظة
وقصاصة جريدة وسماعة هاتف
هكذا تسللت المعرفة
وبينما كان الجبن يسيل على وجهي طامسا ملامحه
وجدتني أتحول تدريجيا إلى شريحة جبن كبيرة
تسيل بدورها على فطيرة البيتزا العالمية»[١٩]
(ياسر عبد اللطيف، قصيدة «وحدة الوجود»)

إن تساؤلات علاء خالد حول الخوف والموت، وهواجس الموت عند عادل عصمت، ومحاولات إدراك العالم عبر الجسد عند نورا أمين، والاجتراء على فكرة الله بشكل عقلاني والسخرية من المقدسات، في بعض قصائد أحمد يماني وإيمان مرسال، وتحييد الواقع السياسي عبر السخرية من أحد رموزه وهو «الجيش» أو الخدمة العسكرية في رواية منتصر القفاش «تصريح بالغياب»، ليس ذلك كله سوى «خروج من سراب لآخر تعليلا للحياة»[٢٠]، بنص ياسر عبد اللطيف. يكتب وائل رجب وهيثم الورداني في قصتهما المشتركة «سكك حديدية خطرة» : «لم أصدق أن الرب في مقدرته رؤية جميع الأماكن في نفس الوقت، ولكني كنت أحسده على كل حال»[٢١] . وتكتب إيمان مرسال:

« ولكن ليس مهما أن يحبني الله
لا أحد في هذا العالم – حتى ممن صلحت أعمالهم-
يستطيع أن يقدم دليلا واحدا على أن الله يحبه»[٢٢]

بينما يكتب منتصر القفاش في سياق آخر عن تجربة الخدمة العسكرية في مدرسة التمريض للبنات، ومختلف المواقف التي يتحول فيها «الجيش» إلى نكتة، والخدمة العسكرية إلى وهم تمثيلي كبير: «تتناثرون في أرجاء الحوش وتبدون كائنات تتحرك في بطء شديد. كائنات تقف تنظر إلى الهدف- الورقة الصغيرة- ثم تتجه إليها وكأنها لا تصدق أنه هدف حقيقي. فتقف ثانية عند حدوده، ثم تنحني لتلتقطه، وتقبض عليه بكفها أو تمسكه بأطراف أصابعها، وتتطلع إلى صندوق الزبالة الضخم، وتتحرك صوبه، تصل إليه بعد حين من السير والتوقف، وتضع الورقة في جوفه...»(المقطع الرابع من الرواية).

هنا تنتقي معرفتنا ومعارفنا المسبقة- صورة الموت لم تعد غياب أجساد وتحللها فقط، وإنما أيضا الموت الحاضر بغياب الرغبة في الحياة، وصورة الجسد لم تعد طابو نتعامل معه بالرمز، بل أصبح وسيلة للتحقق ولإدراك العالم، وفكرة الله لم تعد تحيل إلى المقدس بالضرورة، والجيش أيضا لم يعد موضع البطولة والفخر والمقاومة وأداة تحقيق سياسات بعينها، وإنما صورة باهتة لتحلل كل شيء وتفكك الدوافع الأولى لوجوده. كل شيء تحوطه لا مبالاة متعمدة أساسها نسبية المعرفة وانتفاء الحكمة- الفلسفة- حتى في حالة استخدام المعارف والفلسفات المتاحة للوصول إلى فهم الذات.

تشير النصوص التي تناولناها حتى الآن، وغيرها، إلى مرجعية أخرى هي المرجعية السمع بصرية التي تشكل عالما مثيرا بذاته، بخيالاته وصوره وذكرياته، بالإحالة إلى عوالم سينمائية أو تشكيلية أو موسيقية. وقد لاحظ كل من أمجد ريان وأحمد طه في العدد الثاني من مجلة «الفعل الشعري»، ورمضان بسطاويسي في مجلة «إيقاعات»- العدد الأول، أن ثمة اهتماما خاصا بالحواس التي من شأنها تسهيل قراءة العالم، وبالتفكير البصري والسمعي على وجه الخصوص، مع الإفادة من الفنون المختلفة لتحقيق ذلك.

تستخدم نادين شمس كما يستخدم وائل رجب في مجموعة «خيوط على دوائر» بعض المصطلحات السينمائية مثل «تلاشي تدريجي»، «ليل خارجي»، «نهار داخلي»، «مشهد ختامي»، فضلا عن اعتماد شكل السيناريو المكون من مشاهد متتالية يتقاطع فيها الحوار مع وصف المشهد. وقد رأينا على صعيد آخر في «خطوط الضعف» محاولة الراوية العودة إلى واحة سيوة، لصنع فيلم تسجيلي عنها وعن أهلها، ليكون هذا الفيلم وسيلة لتدعيم الصداقة بين الراوية وأحد الأصدقاء: «كانت الكاميرا هي العين الثالثة بيننا، والمراقبة لحساسية كل منا في اصطياد الحياة. وما سجلناه كان وثيقة لعلاقة كل منا مع الآخر، هامش الصورة وتاريخها الجمالي، وأيضا لعلاقتنا بالحياة العابرة في تلك اللحظة...»[٢٣].

يحمل الفصل الأول من رواية وائل رجب «داخل نقطة هوائية» عنوانا يؤكد الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية أو السينمائية: «صوت الكاميرا... تك ... تك». وفي هذا الفصل يقدم وائل رجب صورا أقرب إلى الصور السينمائية-التلفزيونية عن شخوص «سينمائيين» لا يحيلون بالضرورة إلى الواقع بل إلى صورته في الفن ، وذلك من خلال عدة مشاهد من حياة «محمد يوسف» اليومية، والرحلة إلى السوق، وموت الأخ، وعملية الدفن... وكلها مشاهد يحكمها منطق التوليف – المونتاج- السينمائي. كما نلاحظ أن الاهتمام برؤية ونقل التفاصيل من خلال عدسة الزووم المكبرة في لقطات كبيرة جدا لم يكن من الممكن أن يتيحها فن آخر سوى فن السينما، مثل حركة النملة في دورانها حول جسد ممدد على البلاط، وحركة الطريق من وجهة نظر الحمار والراكب، أو حركة ذرات التراب المعلقة في الفضاء، فضلا عن

استخدام تقنيات المونتاج السردي التتابعي أو التعبيري في الكتابة الذي يتجلى في تقسيم الرواية إلى مقاطع مرقمة (الأمر الذي نجده أيضا في روايتي علاء خالد ومنتصر القفاش)، أو تقسيم القصيدة إلى لقطات متصلة منفصلة تومض وتختفي، وفقا للضوء الذي يلقيه الشاعر على الأشياء والناس من حوله (كما نقرأ في ديوان «صمت قطنة مبتلة» لفاطمة قنديل، بشكل شديد الوضوح).

يكتب علاء خالد في «خطوط الضعف»: «لقد اكتشفت السينما آلية مهمة لجوهر الجمال، آلية تعمل داخلها كل الحواس: المونتاج، النسيان والتذكر، عندما تحارب الذات كل عوامل ضعفها ضمن سياق جمالي(...)، تطوير للأداة لم يخص السينما والكتابة وحدهما، ولكن أي إنسان يريد أن يشاهد وجوده، خاضعا لسياق جمالي، من أجل أن يتحمله»[٢٤] . بينما يؤكد راوية أحمد فاروق في «خطوط على دوائر»: «كان اللقاء صدفة سينمائية بحتة. إذ أن ما أرويه لكم لا يحدث إلا في السينما، فكثيرا ما تمنيت أن يحدث لي مثلها» [٢٥].

بالإضافة إلى المرجعية الفلسفية التأملية والمرجعية السمع بصرية، نلاحظ أن النص الأدبي يحيل إلى ذاته كما يحيل إلى نصوص أدبية أخرى، عن طريق منطق التداعي والتكرار والاستشهاد والإشارة المرجعية. فكما ينكب الكاتب على ذاته يسائلها ويستوضحها ما خفي على وعيه في الداخل والخارج ، ينكب النص على نفسه بوصفه عملا مستقلا تارة، وبوصفه جزءا من النتاج الأدبي يتناص معه أحيانا، ويسعى لمحاكاته ومعارضته، أحيانا، تارة أخرى . يكتب أحمد غريب في «خيوط على دوائر»: «أخذت تعبث بشعرها وكان الهواء قد سكن، بينما استغرقت أنا في تدوين ما تقرءونه – ناظرا إليها– ومر الجرسون فظن أني أرسمها...»[٢٦].

إن كتابة فعل الكتابة ليس بجديد في الأدب المصري المعاصر كما ذكرنا آنفا، لكنه يغلق النص على ذاته في نهاية الأمر ويضاعف من سلطة الراوية ومصداقيته في بعض الأحيان، حيث يكسر حواجز الإيهام التي تحيط فعل الكتاب بهالة من القدسية. فالراوية هنا يمتلك، فضلا عن سلطته البديهية (التي نراها تتفتت في الكتابة الحالية رغم كل شيء) وهي سلطة توزيع الأدوار وإدارة السرد وتقديم الشخصيات، سلطة إضافية هي أقرب إلى سلطة الكاتب نفسه الذي يستمدها من القدرة على النقد والتحليل والابتعاد عن النص، كأنما ليس هو كاتبه، وتتبع عملية إنتاج النص، إلى آخر آليات الكتابة عن الكتابة. هذا ما نجده على سبيل المثال في رواية «هاجس موت» التي تنقسم إلى جزأين بعنوان «كتابة أولى» و «كتابة ثانية» : يعلق الراوية على جزء من الأحداث بعد ما انساق وراء الوصف وتأمل الصباح وجوهر الوجود، بمواجهة ذاته في أثناء الكتابة نفسها: «إنك تخاف أن تروي هذا الحدث البسيط الذي تقنع نفسك طول الوقت أنه تافه وليس له علاقة بأفكار الوجود العميقة التي تخطها عن الصباح وعن الحياة، تخاف أن تقول إنك وصلت زوجتك اليوم إلى محطة الأوتوبيس لتذهب مع إحدى صديقاتها إلى السفارة السعودية، للبحث عن عقد عمل(...) حولت الموضوع إلى قصة، ولم تعثر مرة أخرى عن الأسباب التي جعلت من هذا الصباح رمادا، ولا تجد الآن في جوفك إلا حقدك على نفسك. اكتب هذه الكلمات التي تتلوى في ذهنك وحدق جيدا علك تجد مفتاح حقيقتك: أنا لا أهتم بالكتابة ولا بالفن، ولا بالوجود، ولا بالشمس، ولا بالوطن، ولا بورود المحطة»[٢٧] .

وبالإضافة إلى الإشارة إلى إنتاج النص داخل النص، تحيل بعض النصوص إلى نفس الشخصيات المتخيلة التي يرد ذكرها في نصوص سابقة، مثل محاولات عاطف سليمان تقديم الشخصية الأسطورية في مجموعته الأولى «صحراء على حدة»، حيث يتكرر ذكر «دياب» و«بادرة» وهما من الشخصيات ذات الملامح الأسطورية التي يرد ذكرها في أكثر من قصة من قصص المجموعة.

تكثر أيضا الإشارة إلى شخصيات واقعية من الأدب والثقافة الغربية، والعربية أيضا بقدر أدنى، حيث لا يخلو نص بعض هذه الأعمال من الإشارة إلى اسم كاتب أو كتاب: يشير عماد أبو صالح إلى صمويل بيكيت، وعلاء خالد إلى هنري ميلر وكتاب «مدار الجدي»، وياسر عبد اللطيف إلى شخصية دون كيشوت وإلى لوحات ماكس إرنست، ويقدم وائل رجب قصته في «خيوط على دوائر» بجملة لبول فاليري، بينما تختتم إيمان مرسال ديوانها بجملة لريجيس دوبريه فضلا عن إشارتها إلى ماركس في قصيدة «احترام ماركس»، وتستعين هناء عطية بأبيات من شعر صلاح جاهين لتبدأ بها مجموعتها «شرفات قريبة»، كما يستعين إبراهيم عيسى في رواية «مريم التجلي الأخير» بقصائد ومقاطع من شعر محمود درويش، في بداية الرواية وفي بداية كل فصل.

وإذا كان صحيحا– كما يكتب أمجد ريان – أن «النص الجديد متناص بالضرورة، يتحقق من خلال النصوص الأخرى السابقة عليه والمعاصرة له، المشابهة والمخالفة ، الأدبية وغير الأدبية...»[٢٨]، فإن الإشارة الغالبة لكتاب وكتابات غربية، تسترعي الانتباه : هل هي سمة من سمات انفتاح هذا الجيل على الثقافة الغربية، عبر حركة تنشيط حالية للترجمة في مصر؟ أم هي رغبة في تهميش الثقافة الأم في مواجهة الثقافات المستجلبة؟ أم أنها محاولة لإثبات الثقافة الشخصية، ودرء تهمة الجهل بالثقافات الغربية والعربية؟ (انظر على سبيل المثال، مقال شريف رزق «شروخ في النص الآتي –إشارات وأوهام»، إيقاعات، ١٩٩٤). يظل السؤال مطروحا، رغم كون علاقات التناص أو عبر النصية علاقات مرتبطة بالأدب عامة، بوصفه بوتقة تنصهر فيها كل النصوص منذ الأزل وإلى الأبد في تفاعل وتكرار مستمر.

ترتبط المرجعية السردية بالمرجعية النصية، حيث تتعدد منابر السرد في عدد من النصوص الحالية، لتحيلنا إلى سلطات متباينة لم يعد من بينها سلطة الراوية العليم Omnipresent الذي يستمد قوته من هيمنته على السرد، بشكل أحادي. تتعدد منابر السرد ربما لإيمان عدد من كتاب هذا الجيل – كما أشرنا– بنسبية المعرفة، وبأن الأوان قد آن لإعادة اختبار المسلمات ونفيها تمهيدا لتحرير العقل من أسر المجتمع – المسئول الأول عن تنظيم وفرض ونشر القواعد والأفكار المسبقة. والحقيقة هنا مجزأة، مفتتة، لأن المسئول عن السرد متعدد ومتناقض مع نفسه أحيانا: في رواية «هاجس موت» نجد ثلاثة رواة ، الابن والأم والرجل الميت، وفي قصص ميرال الطحاوي القصيرة راويتان على الأقل، يكشف أحدهما عن وجود الآخر في لعبة الضمائر المتخفية، وفي بعض قصص أمينة زيدان («حدث سرا»، ١٩٩٥) تتعدد الأصوات وتتداخل وتتشابك في شكل ثنائيات غالبا، كما نرى ذلك في بعض قصص نورا أمين التي ينشطر فيها الراوية إلى اثنين ويتبنى وجهتي نظر مختلفتين.

الملاحظ أن الراوية بضمير المتكلم لا ينفرد بالسرد إلا ليحكي ما يعرفه – ما رآه وما سمعه وما أحسه– دون ادعاء بامتلاك الحقيقة... فهو ليس شاهد عصر مثل راوية «الحب في المنفى» لبهاء طاهر ومثل راوية «مريم التجلي الأخير» لإبراهيم عيسى، وإنما هو شاهد على ذاته، وهو من هذه الزاوية فقط شاهد على عصره بالسلب.

بالإضافة إلى تفتت وتعدد منابر السرد، نلاحظ أن ثمة غيابا واضحا ومقصودا للشخصية– البطل/البطل– الضد من كتابات هذا الجيل... فالشخصية ذات الملامح النفسية والجسدية المحددة لم يعد لها وجود حقيقي، ناهيك عن غياب البطل الذي يمثل رمزا وقدوة، والذي تنعكس في أفعاله وردود أفعاله أفكار ومذاهب وأيديولوجيات متصارعة. نلاحظ بداية غياب الاسم المحدد الكفيل بتعريف الشخصية من معظم النصوص الحالية مع غياب ما قد يسمى بالبورتريه النفسي والجسدي، وغياب الفعل المحدد أيضا لوضعيتها الاجتماعية أو انتماءاتها الفكرية. وقد نجد الشخصية ذات الملامح الأسطورية التي تنفصل عن الواقع لتحيا في الحلم، كما في بعض قصص نورا أمين التي تغلب عليها سيادة الطقوس البدائية(«انتحار فريسة»، «الحلم الأخير»)، وفي معظم قصص عاطف سليمان، وبعض نصوص منتصر القفاش ذات الملامح الصوفية، ونصوص ناصر الحلواني القريبة من قصيدة النثر.

لا يبقى من الشخصية سوى صورة باهتة للجسد، لا تقدم لنا عبر الوصف التقليدي وإنما بوصف الجسد تابو قابلا للكسر ووسيلة للمعرفة وإدراك العالم (تكاد تكون هي الوسيلة الوحيدة التي تحقق قدرا من الخبرة بالعالم)... لكن الجسد دائما ما يفشل في تحقيق اللذة والوصول إلى المعرفة الحقيقية، رغم محاولات الوصول إليها عبر الحواس جميعها: تسعى شخوص نورا أمين للتحقق من خلال الجسد وكثيرا ما تحبط محاولاتها، كما تحبط محاولات المعرفة الجنسية في مجموعة الستة «خيوط على دوائر» وفي بعض قصص «صحراء على حدة» («ريثما تلتئم الوردة»، «بادرة والأوقات المغلقة») ، وتنوء قصائد أحمد يماني بالرغبات الفجة التي تعرب عن نفسها بشكل مباشر ولا تبدو متحققة في النهاية، بقدر ما تعرب عن الشك في إمكانية بلوغ نشوة ما حقيقية عبر الجسد. تشير بعض قصص هناء عطية إلى قدسية الجسد الأنثوي وغشاء البكارة تحديدا، بينما تؤكد أمينة زيدان في قصتها «حدث سرا» استحالة اللقاء الجسدي بين شخصين مكبلين بالهزائم... إلى آخر تلك النماذج والأمثلة التي لا تشير إلى، ولا تكشف عن، رؤية متكاملة وفلسفة حقيقية للجسد، بقدر ما تكشف عن رغبة دفينة في التحرر من تابو ذكر الجسد والعمليات الجنسية، بحيث لم يعد هذا الجسد معبرا إلى قضايا العلاقة المتكافئة بين الرجل والمرأة، وسيلة من وسائل التعبير عن الحب والرغبة في الزواج، وإنما أصبح موضع تساؤل دائم حول اللذة وحرية الممارسة الجنسية والتواصل بين الجنسين، وبين المثليين أيضا في العلاقات المثلية.

يبقى أن نضيف أن العادية والاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية وغياب الشخصية هي من السمات الأساسية في الكتابة اليوم، انفلاتا من أسر الصورة التقليدية للشخصية النمطية في الأدب. ويرتبط ذلك بزعمنا أن مرجعية النص الحالي مرجعية لااجتماعية، بمعنى أنها لا تعبر عن المجتمع بشكل واضح وصريح، وإنما بطريق غير مباشر وبالسلب أو بالغياب. مثال ذلك أن بعض الشخصيات النمطية مثل شخصية الشرطي الذي نجده فيما سبق من كتابات رمزا للقهر وأداة بطش في يد السلطة، نراه هنا وقد تجرد من هيبته ورمزيته القديمة، ليصبح جديرا بالشفقة، قريبا من الملائكة! تكتب إيمان مرسال:

«ينام عميقا
الكفان تسندان الرأس
فيشبه جنود الأمن المركزي
في عربات آخر الليل
حين يغمضون الأعين على ركام من الصور
تاركين الروح للدوران المنتظم
ليصيروا ملائكة فجأة»[٢٩]

ويكتب عماد أبو صالح في قصيدة بعنوان «العسكري»:

« إنك تتعب لأجلنا كثيرا يا عسكري
محلات مفتحة، وسائقون مخمورون
وطلاب مشاغبون
وكذلك أطفال تائهون

(أمهاتهم طردتهم في القيلولة. آه . فاهم ؟)
كما أنك تستيقظ في الخامسة
لتحيي علم البلد!»[٣٠]

مثلها في ذلك مثل شخصية الأم التي نراها بعيدا عن الأم-شجاعة أو الأم الحانية الرحيمة، امرأة مستلبة كأطلال ماضٍ على وشك الاندثار. تشعر الأم في «هاجس موت» بانفلات ابنها من أسر أمومتها، فتحس باليأس يخنق حياتها: «أنا التي أنجبت هذا الولد الذي تاه مني أمام عيني ولم أستطع أن أمنعه، لذلك فأنا لا أستحق أن أكون أما، أسمع حركة السرير في عظامي وأفكر، لم أستطع أن أكون أما؟»[٣١] . كذلك الحال في رواية علاء خالد وفي قصص هناء عطية وقصائد أحمد يماني التي تتم فيها الإشارة بكثافة للأم.

٣- بالإضافة إلى غياب المرجعية الاجتماعية، ونفي الشخصية بمفهومها العام، يغيب عن النصوص الحالية دور الكاتب- النبي الذي رسخت صورته في الأدب الرومانسي، وصنعت منه الواقعية منبرا للنصح والرغبة في التغيير. يرى أمجد ريان أن «التجربة الجديدة توحد بين الكاتب والمتلقي وتؤكد التكافؤ بينهما والاشتراك في إنتاج التجربة. فلم يعد الشاعر معلما يحمل اليقين ليبثه في متلقيه، لم تعد القصيدة تتحرك من أعلى إلى أسفل، بل الطرفان ندان، ويصير التلقي تجريبيا أيضا...» [٣٢].

لم يعد الكاتب قادرا إلا على طرح الأسئلة، وهو مطلب بات حيويا في ظل وجود الأنظمة الديكتاتورية ومظاهر الديمقراطية الزائفة، وفي ظل انعدام الثقة المتبادل بين هذه الأنظمة والمثقفين - على المستوى المصري والعربي، والعالمي أيضا- بالإضافة إلى انهيار التعليم العام والجامعي وتغييب الوعي السياسي لإقامة مجتمعات غير مسيسة بهدف الإبقاء على النظام الحاكم... وفي ظل أحادية القطب الرأسمالي، وفشل الأنظمة الشيوعية في إدارة شؤونها الداخلية والاستمرار في إحداث التوازن السياسي العالمي على مدى أكثر من سبعين عاما مضت، يصبح طرح الأسئلة والفشل في إيجاد إجابات ممكنة ملمحا رئيسيا يعبر عنه الأدب بالغياب أو بالسلب كما قلنا، في ظل انعدام الثقة بقدرة النظام العسكري وحكوماته المتعاقبة على مصر، على حل الأزمات السياسية والاقتصادية المتعاقبة التي مازالت تتفاقم بتنويعات مختلفة منذ العهود الملكية حتى اليوم. ويرى كاتب كبير مثل الدكتور غالي شكري أنه «في جميع الأحوال كان على المثقف أن يقوم بالتغيير الذي يريده من خلال أجهزة الدولة. هذه خصوصية مصرية من أيام رفاعة الطهطاوي، علي مبارك ، محمد عبده . كلها مشروعات كانت ترعاها الدولة. يؤذنون من خلال القلعة ، من خارج القلعة مستحيل(...)، هي خصوصية وطنية مصرية ضاربة في التاريخ.)[٣٣] . ونحن هنا نتحدث عن أدب جديد «يذاع من خارج القلعة» لا تلعب المؤسسة دورا في نشره أو تكريسه إلا في أضيق الحدود- إذا اعتبرنا أن هيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة تلعبان دورا في نشر الأعمال الجديدة على نطاق واسع - ولا ينتمي فيه المبدع لمؤسسات الدولة بحال... وربما يصبح لذلك - باستثناء بعض الأسماء - مبدعا «على هامش التاريخ» الذي تصوغه المؤسسة.

هكذا نرى أن النص الحالي يستمد مشروعيته من رفضه ونقده الصامت لما يجري، ويؤكد وجوده وتميزه في محاولاته اللجوء إلى الفلسفة والفنون السمعية البصرية والتناص وتفتيت بنيات السرد التقليدية وتعدد منابر السرد ونفي الشخصية... إلى آخر تلك السمات التي تشير إلى قدر كبير من التجاهل المقصود واللامبالاة المتعمدة والرفض الصارخ لكل ما يمثل فكرا اجتماعيا أو سياسيا محددا يشي بانتماءات محددة.

في هذا الإطار، نجد ثمة تيارين يتقاسمان الكتابة الأدبية اليوم: الأول يتبنى وجهة النظر المسطحة للأشياء التي تخترقها دون تعمق كبير في أصولها، والثاني على العكس من ذلك يستعذب استغراقه في تأمل ذاته وجسده والبحث عن مخرج من المأزق الفلسفي-النفسي الذي يسيطر على مقدرات حياته، خوفا من الموت ومن الفناء ومن الخوف ذاته. كلاهما في الواقع يشكل وجها لعملة واحدة، حركة دائرية واحدة محيطها الخارج والداخل معا، الظاهري والباطني، هربا من لحظة الوجود الراهنة، ولجوءا للوسيط الأدبي الذي يعد منبرا للتعبير عن التشيؤ العام وسيادة قيم السلعة ومنطق السوق تارة، وحاملا لبذور الخوف والقلق المبهم إزاء العالم تارة أخرى.

هكذا تحتل الأشياء المسطحة المركز الأول في وعي الكاتب بينما يتراجع دورها وثقلها الاجتماعي، فهي لا تحيل إلى واقع بعينه ، بل إلى نسق قيم جديد تحكمه آليات العرض والطلب، هي تحيل إلى نفسها بوصفها موجودة الآن- هنا، أي بصفتها الأيقونية فحسب. هذا بالإضافة إلى غياب القيمة الجمالية باعتبارها غير مجدية وغير منتجة في مقابل الإعلاء من قيمة السلعة، حتى يصبح الإبداع ذاته سلعة بلا مشترٍ، لا تكشف عن نفسها إلا بوصفها كذلك، بصورة شديدة التسطيح، شديدة المرارة في آن واحد. هي جماليات القبح السائد الذي أغرق كل شيء في طوفانه ، جماليات الجروتسك التي تنبعث من قبرها الرومانسي بصورة جديدة أقل تعاطفا مع الواقع وأكثر قسوة مع الحياة. ونود أن نؤكد ثانية هنا أن «الكتابة على هامش التاريخ» ليست هي الكتابة الوحيدة الممكنة والسائدة في الوسط الثقافي الناشئ، لأنها ببساطة لا تمنع وجود كتابات وتيارات أخرى أكثر تقليدية تتوازى معها، كما لا تستطيع أن تكون الصيغة الوحيدة الجامعة لكل ما يكتب الآن في مصر.

خاتمة

إن التاريخ الذي يكتب الآن بمعزل عن المثقفين المصريين ، ونتيجة لغياب دورهم الفاعل منذ الستينات وحتى اليوم، هو ذلك التاريخ المعاصر الذي لا يجد الكاتب الناشئ له مكانا فيه، فيلجأ إلى الصورة بديلا من الأصل، إلى الشبيه أو المثيل أو النسخة المكررة ، كما يلاحظ فردريك جيمسون في تحليله للمجتمع ما بعد الحداثي والمنطق الثقافي الجديد للرأسمالية المتأخرة: «إذا كان ثمة أي واقعية بقيت هنا، فإنها «واقعية» يقصد بها أن تستمد من صدمة إدراك ذلك الاحتجاز والوعي ببطء، بوضع تاريخي جديد وأصيل حكم علينا فيه أن نفتش عن التاريخ عن طريق صور البوب والأشباه التي لدينا عن ذلك التاريخ الذي يظل هو نفسه بعيدا عن متناولنا إلى الأبد»[34]. وهو ما يراه أيضا جي دوبور حين يكتب في أول سطور كتابه «مجتمع الفرجة»: «في المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها بالكامل على أنها تراكم هائل من الاستعراضات . كل ما كان يعاش على نحو مباشر يتباعد متحولا إلى تمثيل.»[35] .

وعلى الرغم من الخلاف الواضح بين مجتمعنا والمجتمعات الرأسمالية الكبرى التي جددت نفسها، والتي صاغت أشكالا من الفنون ما بعد الحداثية عبر تراث طويل من الاستكشاف والتحديث والتجريب، فإن ما نقرؤه اليوم في ساحة الإبداع الأدبي في مصر، وفي أحد أهم تياراته، هو إرهاصات ومقدمات لكتابة حداثية ما -الزمن وحده كفيل بإثبات دورها الأدبي والثقافي، إن كان للأدب والثقافة دور الآن. ونحن نتفق مع ما يراه أدورنو (مدرسة فرانكفورت) من أن «الأدب لا يتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالاته الخاصة. وإذا كانت كتابات الحداثة بوجه خاص تتباعد عن الواقع الذي نشير إليه، فإن هذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها في نقد الواقع. وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على نفي الواقع الذي تشير إليه»[36] . كما يرى أدورنو الذي يعرض لأفكاره رامان سلدن ضمن عرضه لمناهج النقد الماركسي، أن الفن هو «المعرفة النافية للعالم الفعلي»[37] .

يتبقى أن نضيف أن الاهتمام بالهامش على حساب المتن في كافة أشكال الإبداع الأدبي والفني في مصر الآن، أصبح يشكل قاعدة وركيزة أساسية من ركائز الثقافة المصرية، للأسباب التي أسلفناها، ولأسباب أخرى، ربما تكون غائبة عنا في الوقت الراهن. فالسينما المصرية منذ الثمانينات تهتم بقضايا المهمشين الذين يقيمون على حدود المدينة، ويمثلون إما نماذج ضائعة في خضم مجتمع يلفظهم، وإما نماذج متفردة في خصوصيتها وفي رغبتها في البقاء والمقاومة رغم كل شيء. والمسرح المصري الشاب يبحث منذ سنوات عن صيغ جديدة للإبداع من خلال فرق الهواة والمسرح الحر والمسرح التجريبي، فنراه يتناول قضايا مثل قهر السلطة (التي يستثني منها دائما الرئيس-الزعيم وينصب الغضب كله على الحاشية) والعلاقة بالغرب، وعلاقات الحب المختلفة، وغيرها، مستوردا نموذجا أمريكيا على طراز برودواي في بعض عروضه «الناجحة» من وجهة نظر الدولة (المنتجة أيضا) التي تعتبر «تجريبية» شكلا فقط، وهي في رأينا قضايا مستعارة ومزيفة لا يقابلها على مستوى المسرح التجاري (الخاص) سوى النموذج الشعبي الهامشي أيضا. كما نجد الاهتمام بالهامش في كثير من الكتابات الصحفية الحكومية والمعارضة التي فشلت في تعبئة الجماهير حول خطة قومية شاملة، كما فشلت في إعادة النظر في السياسات العامة منغمسة في قضايا جانبية وأخبار فرعية، في مقابل غياب قضايا جوهرية مثل ديكتاتورية النظام الحاكم الذي يعد شكلا من أشكال الملكية المقنعة، وضرورة فرض ديمقراطية انتخاب الحاكم بعيدا عن الاستفتاءات الشعبية الصورية المستخفة بالقانون والدستور الخاص والدولي.

ورغم أننا في عصر يسوده الهامش في كافة أشكال الكتابة، السينمائية والمسرحية والصحفية والأدبية، إلا أن غياب القضايا الوطنية الأساسية من المشهد الأدبي الحالي لا يعادله سوى حضور طاغ لقضايا ومشكلات نفس اجتماعية جديدة وجزئية - هدفها الفرد وليس المجموع - تعبر عن محاولات الكتّاب الآن التمرد على تقاليد الكتابة السابقة التي يمثلها جيل الستينات، في الرواية والقصة والسبعينات في الشعر، فضلا عن نماذج الكتابة النسائية التي تمثلها إقبال بركة وسكينة فؤاد... وعلى الرغم من أن هذا التمرد لا يمثل انسلاخا تاما وقطيعة كاملة مع الماضي وإنما رغبة واعية أو غير واعية في الرفض والتمايز، فإن الكتابة الحالية تعبر من خلال قضاياها الجديدة عن رغبة ملحة ومستميتة في حرية التعبير: حرية التعبير عن الرغبات الجنسية دون أحكام دينية أو أخلاقية-اجتماعية، حرية القضاء على صورة الأب، حرية السخرية من المسلمات والمقدسات في مواجهة التيار السلفي المستشري ... إنها حرية الإبداع الفاعل بالسلب، بالصمت عن الأحداث الجسيمة، والاستغراق في حركة سفلية دءوبة هدفها في النهاية إحداث شرخ ما، تغيير ما، مثل حجر صغير يلقيه هؤلاء الكتّاب في مجرى النهر الساري رغما عنهم - لا يوقف جريان النهر، لكنه يزعج انتظام حركة الماء. هو إبداع يتحرك من الأفراد إلى الأفراد وليس من الأفراد إلى المجتمع عبر الوسيط الأدبي: فالذين يكتبون هم الذين يقرءون، والذين يقرءون قليلون ، وليس أدل على ذلك من انخفاض مبيعات الأعمال الأدبية، وأكثرها انخفاضا هو الشعر.

لكنها تظل إشكالية الإبداع الذي لم يكن يوما فاعلا أو تحريضيا بالقدر الكافي، والذي ظل منذ زمن منفصلا في برجه العاجي، وسيظل كذلك، في تقديرنا، حتى عندما ترسخ أقدام الكتّاب الجدد ويخلقون

شرائح جديدة من المتلقين لأعمالهم... الجديد اليوم هو محاولة الإبداع الأدبي محو الحدود بين الثقافات الرفيعة والثقافة العامة، بهدف الوصول، ربما، إلى القارئ العادي، دون أن يحتاج الأخير إلى مرجعيات ثقافية أو تاريخية أو أسطورية خاصة لفك شفرة الكتاب-النص[٣٨].

وهي في النهاية أيضا إشكالية التاريخ المعاصر الذي ينتفي وجوده أصلا، كما يقول دوبور في سياق آخر «حين تتحول الأيديولوجيا التي صارت من خلال امتلاك السلطة المطلقة، من معرفة جزئية إلى زيف شمولي، تكون تصفية فكر التاريخ قد اكتملت تماما لدرجة أن وجود التاريخ نفسه لا يعود ممكنا، حتى على مستوى المعرفة الأشد إمبريقية[٣٩]» فإذا كان دوبور يقصد بالسلطة هنا الستالينية التي تستمد سلطانها وقوتها من المجتمع البيروقراطي، فإننا بدورنا نقصد نظامنا الحاكم ذا السلطة المطلقة، رغم وجود التعددية الحزبية، ورغم شبهة الديمقراطية التي لا تقنع أحدا. فإذا كنا الآن في مرحلة تصفية التاريخ فليس أقل من أن يحاول الكتاب الجدد تصفية الإبداع من شبهة الالتزام الفكري... والتحول إلى كتابة الهامش، بلا أفكار مسبقة.

الهوامش

(١) أمجد ريان ، « تجربة التسعينات في الشعر المصري» ، الفعل الشعري ، عدد٢ ، مارس ١٩٩٤، ص :٣.

(٢) أحمد طه «من الانتشار إلى الكتابة»، الجراد، عدد ١ ، مارس ١٩٩٤، ص :٣.

(٣) نفسه ، ص :٤.

(٤) إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية ، مقالات في ظاهرة «القصة – القصيدة» ونصوص مختارة، شرقيات ، ١٩٩٢، ،ص :١٢ و١٥. انظر أيضا حوار مع إدوار الخراط في مجلة قصة، عدد ١، أغسطس ١٩٨٦، واقرأ في العدد نفسه حوار مع سيد البحراوي يختار فيه تسمية القصة الغنائية بدلا من القصة – القصيدة ، حيث يقول :«الغنائية في مفهومنا – مفهوم جدلي يسمح بالتوتر. بالعكس لا تكون غنائية حقيقية ومعمقة إلا إذا كان فيها توتر. وهذا ما يحققه يحيى (الطاهر عبد الله) عبر المفارقة أساسا»، ص:٣٢.

(٥) وليد الخشاب، «تيار الوعي بالأشياء في خيوط على دوائر»، مجلة الكتابة الأخرى، قيد النشر.

(٦) د. مصطفى سويف، « نحن والهوية الوطنية» ، الهلال، عدد٣، مارس ١٩٩٥، ص :١٨.

(٧) أحمد يماني، «شوارع الأبيض والأسود» ، القاهرة ١٩٩٥، ص :١١.

(٨) نفسه ، ص :٤٦.

(٩) إيمان مرسال، «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»، شرقيات ، ١٩٩٥، ص ١.

(١٠) نفسه ، ص :١٥.

(١١) علاء خالد، «خيوط الضعف»، شرقيات، ١٩٩٥، ص :٣٥.

(١٢) نفسه ، ص : ٢٤.

(١٣) عادل عصمت، «هاجس موت»، شرقيات ، ١٩٩٥، ص:٢٦.

(١٤) إيمان مرسال، سبق ذكره ، ص :١٩–٢٠.

(١٥) عادل عصمت ، سبق ذكره ، ص :١٦.

(١٦) نفسه ، ص :٤٠.

(١٧) علاء خالد ، سبق ذكره، ص: ٤٨.

(١٨) هناء عطية ، «الأستاذ أخافني بعينيه»، أخبار الأدب، عدد ٩٢، ١٦ إبريل ١٩٩٥، ص:١٥ (شهادة ألقيت في ندوة الإبداع القصصي لدى المرأة– المجلس الأعلى للثقافة، ٤– ٦ إبريل ١٩٩٥).

(١٩) ياسر عبد اللطيف، «ناس وأحجار»، القاهرة ١٩٩٥، ص: ٣٦.

(٢٠) نفسه ، ص :٤٣.

(٢١) أحمد غريب، أحمد فاروق ، علاء البربري، نادين شمس ، وائل رجب ، هيثم الورداني، «خيوط على دوائر»، شرقيات، ١٩٩٥، ص :٩٣.

(٢٢) إيمان مرسال، سبق ذكره ، ص :٩٠.

(٢٣) علاء خالد، سبق ذكره ، ص :٤٦.

(٢٤) نفسه ، ص :٩٣.

(٢٥) أحمد غريب وآخرون ، سبق ذكره ، ص :٣٥.

(٢٦) نفسه ، ص :٢٠.

(٢٧) عادل عصمت، سبق ذكره، ص :٥٦–٥٧.

(٢٨) أمجد ريان، سبق ذكره ، ص:٦.

(٢٩) إيمان مرسال، سبق ذكره، ص:٣٩.

(٣٠) عماد أبو صالح، «أمور منتهية أصلا»، القاهرة ، ١٩٩٥، ص :٨٢–٨٣.

(٣١) عادل عصمت ، سبق ذكره ، ص :٣٥.

(٣٢) أمجد ريان ، سبق ذكره ، ص :٩.

(٣٣) حوار مع الدكتور غالي شكري، أخبار الأدب، عدد ١١٤، ١٧ سبتمبر ١٩٩٥، ص:١٠.

(٣٤) مدخل إلى ما بعد الحداثة، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤، ص :٩٨.

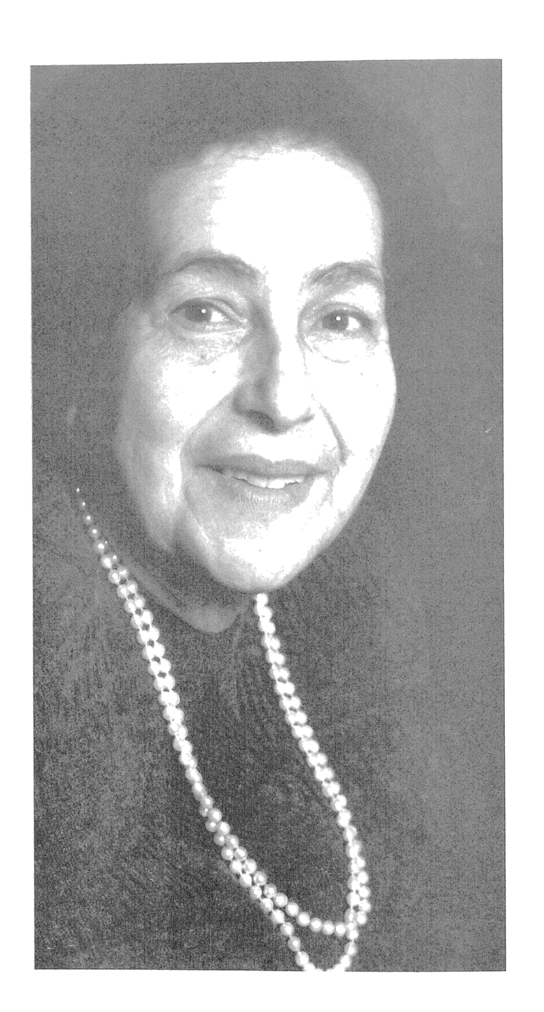
(٣٥) جي دوبور، مجتمع الفرجة– الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض ، شرقيات، ١٩٩٤، ترجمة أحمد حسان، ص:٩.

(٣٦) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ترجمة د.جابر عصفور، ص :٧٥.

(٣٧) نفسه ، ص :٧٦.

(٣٨) انظر أحمد حسان، مدخل إلى ما بعد الحداثة، سبق ذكره، ص :٥٦، حيث يقول فردريك جيمسون إن اتجاهات ما بعد الحداثة تحاول محو الحدود بين الثقافة الراقية وما يسمى بالثقافة المعممة أو التجارية وإنتاج نصوص مشبعة بأشكال ومقولات ومضامين صناعة الثقافة السائدة التي يرفضها الأيديولوجيون المحدثون.

(٣٩) جي دوبور، سبق ذكره، ص:٤٨.



القسم الثاني

لطيفة الزيات وسياسة الكتابة

أولا: دراسات عامة

الشاهد – الشهيد

تحية إلى لطيفة الزيات

إلياس خوري

تتساءل لطيفة الزيات في كتابها «أوراق شخصية»، عن «هذا الشتات» الذي هو حي، وماذا يجمعه، كأنها في مراياها المتعددة، حائرة ولا تجد الجواب.

بلى، ربما، فالجواب يأتي من تجربة السجن، ولكن تبقى الأشياء شبه معلقة، لأنه لو افترضنا مع الزيات أن سجن القناطر سنة ٨١ نجح في لمّ شتاتها، ورسم السياق السياسي لحياتها، فإن لا شيء يدعونا إلى الاعتقاد بأن مصالحة مماثلة تمت بين الكاتبة والإنسانة.

وهنا، في هذا الشتات الكبير، تقع تجربة لطيفة الزيات الروائية والقصصية. فباستثناء روايتها الأولى «الباب المفتوح»، لم تكتب لطيفة رواية بالمعنى المعماري لكلمة رواية. كانت الكتابة بالنسبة إليها، لحظة صراع بين الكتابة والحياة. كأن الكتابة مرآة الحياة، وعليها أن تتحلى بشفافية المرأة، كي تنقل لنا الحقيقي كما هو، وكي تعبر به من متاهاته إلى الكلمات، حيث تأتي الكلمة لتوضح وتصف وتشرح وتخبر.

في هذه الثنائية التي تتجسد في كتابيها «شيخوخة» و«أوراق شخصية»، يطلع نسق كتابي مختلف. واختلافه قادم من تردده وتعثره وبحثه عن الشكل في اللاشكل. فنحن أمام مجموعة من الأشكال: أوراق شخصية، قصة قصيرة، مذكرات، رواية، تأمل... إلى آخره. وفي اجتماع هذه الأشكال تطرح الكاتبة على نفسها سؤالا يتكرر إلى ما لا نهاية، هو سؤال الكتابة.

فهي حين تكتب تقول إنها ستكتب، كأن الكتابة مقدمة الكتابة، وبدل أن تكتب تغرق في الحياة، وتذهب إلى اللحظات الشخصية تكشفها وتعريها وتصل إلى أعماقها.

نحن أمام تجربة مثيرة ومدهشة في آن. إنها أول كاتبة عربية تعري حياتها أمامنا، تكتب لا لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، تروي الحكاية، لأنها ستكتشفها. وفي النهاية تنتصب أمامنا تجربة إنسانية متوترة وقلقة وملتزمة في وقت واحد.

لطيفة الزيات كسرت الحدود، بين الذاتي والعام، لم تختبئ خلف العام، كي تحجب الفرد، ولم تختبئ خلف الفرد، كي تقتل الإطار الاجتماعي، كانت، وهنا أهميتها، أول امرأة عربية تكتب، كي تكشف ذاتها، وكي تبحث عن ذلك الخيط الخفي الذي يربط حيواتها المختلفة.

تجربة اللاشكل

من أين يأتي الشكل في أدب لطيفة الزيات؟

هل نستطيع تصنيف هذا الأدب، ووضعه في سياق خاص يجمعه مع تجارب أدبية مختلفة؟

في البداية، يجب أن نضع سؤالنا داخل سؤال الكاتبة لكتاباتها. فهي تكتب على حافة الانهيار. «وللمرة الثانية في حياتي، تعاودني الرغبة في تسجيل يومياتي ومواجهة الذات على الورق. وهذا يعني أنني أقف على حافة الانهيار» (قصة شيخوخة).

تكتب كي تواجه الانهيار، أي كي تعيش. وهنا يكمن سر هذا الأدب الذي لا شكل له. فالحياة أيضا لا شكل لها، والكاتبة لا تكتب إلا لتروي الحياة (حياتها) والتجربة (تجربتها). إنها في سعيها إلى المطلق (أوراق شخصية) تبحث عن نفسها وسط الآخرين. تروي كي ترتوي من عطشها إلى الحياة.

ولكن، لماذا تم هذا الانتقال من الشكل المعماري إلى اللاشكل. فـ «الباب المفتوح» تكتمل بخيار ليلى للبداية، وسط لهب القتال، و«صاحب البيت» تنتهي بخيار سامية للعودة والمواجهة والبداية. الشكل في الروايتين يعبر عن هذا التوق إلى البداية. وبرغم الخلاف الكبير بين بداية «الباب المفتوح» وبداية «صاحب البيت»، وبين ليلى وسامية، فإن البداية الواثقة في الرواية الأولى تقدم معمارا كلاسيكيا مكتملا، والبداية المضطربة في الثانية تقدم رواية احتمالية مبنية على تنامي اللحظات وتقطعها.

لكن ماذا لو لم تكن البداية في الأفق؟

هنا يأتي اللاشكل، وأخال أن تجربة اللاشكل عند لطيفة الزيات تأتي من هنا، من ضياع البداية، أي من مواجهة الحقيقة العارية ومحاولة صوغها كما هي.

ولكننا نعرف أنه لا يمكن صوغ الحقيقة كما هي. فالحقيقة في الكتابة احتمالية وملتبسة وعصية على التحدد. الحقيقة في الكتابة هي حقيقة الكتابة، أي كيف تكون الكتابة احتمالا للحياة.

ولطيفة الزيات، في لاشكل عمليها (بالطبع يمكن تجاوز اللاشكل هذا بأن نعتبر «شيخوخة» مجموعة قصصية، و«أوراق شخصية»

مذكرات)، تحاول أن تطرح مقتربها الخاص لمعنى العمل الأدبي.

يمكننا أن ندرج تجربة اللاشكل هذه في سياقها الأدبي، لنلاحظ أن العديد من الكتب المهمة في زمن «النهضة» و«الحداثة»، تتميز بلاشكلها، من «الساق على الساق» للشدياق، إلى «نبي» جبران، إلى «أيام» طه حسين، إلى «ما بعد السماء الأخيرة» لإدوار سعيد، إلى «الجمر والرماد» لهشام شرابي، إلى مذكرات لويس عوض، إلى آخره.

وميزة هذه الكتب أنها تنطلق من افتراضين:

الأول، هو أنها تشبه السيرة الذاتية، لكنها لا تتوقف عند الذاتي بل تحمل في داخلها نبرة تحليلية (إدوار سعيد) أو رمزية (جبران) أو تتحول إلى شهادة نادرة (طه حسين).

الثاني، أنها تتعامل مع الأدب، بوصفه تعبيرا مباشرا عن التجربة. فالشكل ليس حدًا بين الأدب والحياة. الشكل يغيب خلف تعدد مستوياته، ويتلاشى أمام التجربة الإنسانية في خلاصاتها.

هذا الأدب اللاشكلي، كان في اعتقادي، مقدمة ضرورية لتحرير الرواية العربية من أسر الشكل الجاهز. فالشكل الروائي كما بلورته التجربة المحفوظية بمراحلها المختلفة، بدا وعاد وليس جزءا من السؤال الثقافي والاجتماعي والإنساني الذي يطرحه الأدب.

وكانت عملية تحرير الرواية العربية مسارا متعدد الاتجاهات، استعاد مبنى النثر الكلاسيكي، واستوحى الأشكال الجديدة التي عاشها العرب في نهايات هذا القرن، وبنى من واقع فكري واجتماعي هجين شكلا جديدا أصالته نابعة من واقعه المهتجن.

لطيفة الزيات ليست هنا، فتجربتها وتجريبها، يقعان في مكان خاص. إنها إذا شئنا في منزلة الأدب/الشهادة. وهذا النوع من الكتابة يجد جذره في معنى الأدب والثقافة، كما صاغته حياة لطيفة الزيات.

أدب الشهادة

الشهيد هو الشاهد في لسان العرب. وشهادة لطيفة الزيات هي مزيج غريب بين الشاهد والبطل، بين الكاتب والمكتوب. «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات، ويداي ملوثتان بدمي»، تكتب لطيفة الزيات في «أوراق شخصية» إنها القاتل والقتيل «لا يملك أحد أن يقتل أحدا، يدا القتيل في كل الحالات مخضبتان بدمه».

لكن هذا القاتل/القتيل، يشهد انطلاقا من تجربته الشخصية على تجربة تاريخه. التاريخ والذات. من هي هذه المناضلة الخائبة المتفائلة التي تقف خلف كل صفحات المعاناة هذه؟

هل هي فرد أم هي شخصية نمطية؟

في حوارها مع «أدب ونقد»، تتحدث لطيفة الزيات عن الشخصية النمطية، لكن حين نقرأ كتابيها «شيخوخة» و«أوراق شخصية» نعثر على كل ما يكسر النمطي، برغم الانطلاق منه.

فالنمطي متوقع، لكن بطلة/بطلات الزيات يكسرن المتوقع الذي يصفنه. في «شيخوخة» -ينكسر المتوقع بالبوح العميق والجديد. لم يسبق لكاتب عربي أن كشف حقيقته/حقائقه وتحاور معها بهذا العمق والجرأة. جرأة «شيخوخة» هي في متوقعها الذي يتحطم وينكشف. فالمرأة -الكاتبة تكتب عجزها عن الحياة، وحين تواجه العجز تكتشف الحياة بصورها وأشكالها المختلفة. تتذكر لا لتكتب نوستالجيا الماضي، بل لتكشف الحاضر. ففي قصة «بدايات»، لا نعثر على البداية إلا في حاضرها اليوم، فالحب لا يستعاد، لكنه يصير إطار حرية في الحاضر.

والنمطي يتشظى، في المواجهة مع الذات والآخر. يقول لها الزوج إنه صنعها، وتقول هي إنها تبحث عن الحرية. تكتشف على سرير المرض أو في مواجهتها لجسدها وقضيتها، أنها كانت/ستكون، امرأة متعددة الأوجه، تضيق بتعددها، وتبحث عن وحدة ما، وهذه الوحدة تقودها إلى معانقة العام، والتحول إلى قائدة في حلبة الثقافة السياسية. من لجنة الطلبة والعمال إلى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، رحلة طويلة تخللها الزواج والحب والخطأ والتردد والضياع والاكتشاف.

الشاهد في الكاتبة يصوغ الكتابة، لكن بدل أن تأتي صياغته باردة برود الموقف السياسي، تتحول إلى جزء من التجربة الشخصية. فهذه المرأة الكاتبة أرادت في حياتها أن تكون حياة في الآخرين. لم تتخلّ عن نفسها وتدعي أنها ذابت فيهم، بل اكتشفت نفسها في مراياهم. فحولت شهادتها إلى جزء من هذا التاريخ المشرق للمثقف العربي الذي يبقى نقديا وصارما ومبدئيا، برغم كل شيء، وضد كل إغراء بالخيانة، وهو إغراء ولد مع ولادة الثقافة. «فخيانة الكتبة» كي نستعير عنوان بندا، لا مكان لها هنا. الكاتب المثقف لا يخون، بل يرتضي أن يكون شاهدا حقيقيا على نفسه أولا، وعلى تاريخه أخيرا.

الكاتبة والحقيقة

يروي سلمان رشدي في «أطفال منتصف الليل»، حكاية الطبيب الذي اكتشف جسد محبوبته، من ثقب الملاءة. كان ثقب الملاءة هو وسيلته الوحيدة كي يرى أجزاء من جسد محبوبته التي كانت تتمارض كي يأتي الطبيب ويفحص الجسد المريض. وفي النهاية تجمع لدى الطبيب صورة كاملة عن الجسد على شكل دوائر صغيرة، جمعها في خياله، قبل أن تتجمع في الواقع حين تزوج المرأة.

لطيفة الزيات لا تطل على الواقع من خلال الثقوب. فالثقب الذي

اقترحه رشدي لبطله، حتي وإن كان واقعيا، هو شكل للسرد. أما أدب لطيفة، فهو يقدم مقتربا آخر. كل شيء مكشوف وكل شيء ممكن. الكتابة تجسيد للحقيقي لحظة تكونه، وهي حين تستعيد الشكل «صاحب البيت»، فلتمدٍّ له إلى رمز. أما حين تنطلق في بحثها الحر، فإنها تصل إلى المعادلة التالية: «أعرف بخبرتي». تقول الراوية الكاتبة «إن هذا الانفصام بين المرأة التي تتفرج وتلك التي تشعر يجب أن يزول».

حول إزالة هذا الانفصام يدور الأدب. فلطيفة الزيات تريد أن تقول الأشياء كما هي، ولحظة وقوعها، لذلك فكتابها «أوراق شخصية» ليس معنيا بإعادة صوغ الكتابات الماضية، بل يقوم بلعبة تناصٍّ مدهشة، بين نصوص المذكرات ونصوص الكتابة الأدبية. فننتقل في الزمن وفي الأساليب، ونبقى في وحدة الذات الراوية التي تحول تجربتها إلى مختبر يقرأ وتعاد قراءته من جديد.

إنها الكتابة القارئة للكتابة. والمقصود هنا، هو أن الكتابة الحاضرة هي قراءة للكتابة الماضية بدون نسخها، لذلك تبدو الكتابة كأنها ليست كتابة. تتحرر من لعبة البلاغة التقليدية لتقيم بلاغتها، وبلاغتها قائمة على المعنى المزدوج للزمن. فالزمن هو الوقت الزائل العابر، والزمن هو الزمان الدائم الذي يقودنا إلى الموت.

بين الوقت والزمن، يقع جدل الكتابة، وجدلها قائم على هذا القطار (السفر) الذي يجمع بين الرحلة الشخصيَّة والرحلة العامة. قطار سامية يعيدها إلى السجان الجديد كي تقتله، وقطار ليلى يأخذها في رحلة النضال، وقطار «الشيخوخة» يعني أن المستقبل ما يزال أمامنا «وتنهدت ارتياحا وأنا أعبر بكهولتي ما مضى من عمري إلى ما هو آتٍ».

لست أدري لماذا تذكرت فتيات الأرجنتيني كورتاثار في كتابه «الأسلحة السحرية» حين قرأت عن سهام ومنى في قصة «الممر الضيق» (كتاب شيخوخة). فقد بدا لي أن الزيات، حتى حين تقترب من الغرائبي في الحياة اليومية، تحافظ على الدلالة التي تبحث عنها في أدبها. فلا غرابة بدون دلالة، والدلالة هي العلاقة بالحقيقة المعاشة. بينما تذهب فتيات كورتاثار في علاقتهن بالقطار إلى الغرابة الكاملة. قطار وصور وفتيات على النافذة.

هذا الإصرار على الدلالة، يعيدنا إلى سؤالنا الأول. من قال للطيفة الزيات إن المصالحة ممكنة بين الكاتب والإنسان، أو بين الكتابة والحياة، ولماذا لا تكون الكتابة نفسها نمط حياة؟

لطيفة الزيات تقدم جوابها القاطع، بطلتها هي مناضلة تكتب. إنها مناضلة حقيقية، عرفت السجون وأخلصت لدورها كمثقفة، ودافعت عن كرامة الناس، وهي كاتبة حقيقية تسجل للمناضلة تاريخها السري وتكشف أمامنا الجانب الآخر للحقيقة.

في لعبة العلاقة بين المرآتين، كسب الأدب العربي أدب شهادة خاصا ومتميزا، فنحن أمام العري الجميل للروح، أمام الانكسار الذي لا يقود إلى الهاوية، أمام نقد الذات، كي تبقى الذات وتنمو وتتجدد. في العري، اقتربنا من الشيخوخة ومن عالم السجن ومن عالم الجسد ومن عالم الصراع الوطني، وهناك على ضفاف الكلمات اكتشفنا لمصر نكهتها الجديدة، نكهة أمة مقهورة تبحث عن خلاصها ومستقبلها.

في كل كتاب تعدنا لطيفة الزيات، أو يعدنا أبطالها بأنها ستكتب. كأن الكتاب الذي تقرؤه ليس كتابا، بل هو الحياة. كأننا نفتح صفحة في روح الإنسان ونقرأ ونقرأ ولا نشبع.

أما الكتاب القادم، فسيكون هو أيضا وعدا بكتاب جديد. كأن ما يبدو من عجز عن الكتابة هو حافزها الأول.

إنه أدب الشهادة.

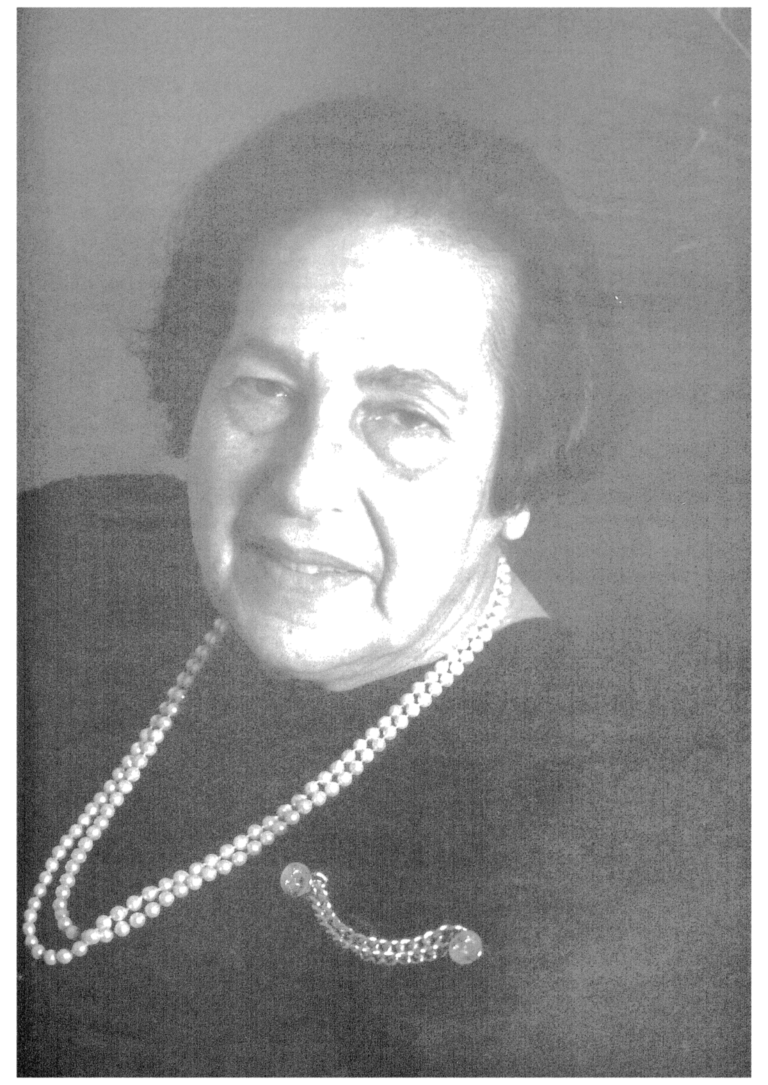
أدب تعلمنا منه ومن صاحبته الحب والإخلاص والثبات والمواقف المبدئية والحلم.

وحسب لطيفة الزيات منا أن نخون قراءتها لعلاقة الكتابة بالحياة، فنحن حين نبحث عن كتابة هي نمط حياة، نكون كمن يسعى لمتابعة هذه المسيرة المضنية من تاريخنا الأدبي العربي.

لأدب الشهادة هذا، ولصاحبته أستاذتنا لطيفة الزيات، كل الحب والتقدير والبهاء.

إنه أدب يضيء لنا الطريق المظلم.

فحسب الشاهد أن يكون شهيدا.



لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية ورحابة أفق المستقبل

صور متعددة في الخيال والانتماء

د. أمينة رشيد

من الطفلة الممتلئة التي كانت تخجل من جسدها وتحن إلى كسر العزلة، إلى سكينة المرأة التي تستكمل ترتيب أوراقها وتتصالح مع نفسها. الشابة-الطالبة، إحدى قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال في الأربعينات التي واصلت الطريق الوطني نحو الحرية والعدالة والاستقلال، مؤمنة بالاشتراكية ولم تتخلَ عنها أبدا، حتى رئاستها للجنة الدفاع عن الثقافة القومية، كاتبة الرواية والقصة القصيرة والطويلة والسيرة الذاتية والمسرح، الأستاذة والناقدة التي أقامت في صلب حياتها وانتمائها البحث عن الوحدة بين صراع الجزئيات وجدل التناقضات. لطيفة الزيات، المرأة، التي أعطت ومازالت تعطي للحب وللصداقة بلا حدود، في المعاناة بين الفناء في الآخر واستقلال الذات الملتزمة والواعية.

كيف صنعت من هذه العناصر نسيجا فنيا يتجلى في حياتها وإبداعها؟ كيف حولت العزلة إلى تواصل، والصمت الداخلي إلى كلمات تقول جوهر الأشياء والمشاعر؟ كيف تجاوزت البحث عن المطلق الذي يقترن عندها برغبة الموت إلى استرجاع أجمل معاني الممكن من أجل الإبداع والصياغة الأدبية لحياة أفضل، أكثر إنسانية وبراحا؟

انطلقت من البيت القديم الذي تصفه ببراعة في «حملة تفتيش: أوراق شخصية»، بين الصورة الأسطورية لأجدادها البحّارة، تجّار عصر المراكب الشراعية، والثعبان الذي كان يسكن بئر السلم، والحديقة التي ليست حديقة بأعشابها الجافة، والسطح الذي اكتشفت من أعلاه دمياط، ومن دمياط تعرفت على مصر. الثعبان كصورة للشر في قلب السعادة، وحكايات الجدّة التي أثارت خيالها، وكانت أول خبرة مبكرة لصدام الأسطورة بالواقع. والموت يسكن البيت القديم الذي يرتبط في وعيها بالقدر والميراث، ولم ترجع إليه إلا قليلا، أو كما تقول: «وأنا مثقلة بالجراح، وأنا راغبة في التقوقع والانكماش، أو في الدخول إلى شرنقتي الصيفية، كما تعودت أن أسمي البيت القديم» (حملة تفتيش، ص ٤٤).

وفي مقابل البيت القديم، «قدري وميراثي»، كان بيت سيدي بشر وأمامه، «شجرة المشمش التي تنبثق زهورها الناصعة البياض البالغة النعومة من عيدان عارية خشنة مليئة بالعقد» (حملة تفتيش، ص٢٩).

والبيت الثاني في الوعي والانتماء، برغم البيوت الكثيرة التي انتقلت إليها البطلة، الذي هربت إليه والبوليس يطاردها مع زوجها الأول، تقول عنه الكاتبة إنه «صنعي واختياري». وتتلخص الصراع الذي تخلل حياتها كلها بين البيتين واختل سيرها: «وربما لأن الاثنين شكلا جزءا من كياني، وربما لأني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحا نهائيا، اختل سير حياتي»، (حملة تفتيش، ص٩٢).

نجد هذه المعطيات الأولية، المتصارعة بين الخيال والواقع، بين الموت والحياة، بين القدر والاختيار، تبني النسيج الفني لأعمالها. فتحاول لطيفة الزيات في معظم كتاباتها أن تمسك بالصراع في صلب الحياة، وبالجدل الذي يؤدي إلى التخطي ثم إلى خلق بؤرة صراع جديدة. لقد فرق النقاد بين كتابة «الباب المفتوح» والأعمال الأخرى للكاتبة التي تلت «الشيخوخة وقصص أخرى». والاختلاف في نوعية السرد القصصي واضح بالطبع. لكن هنا وهناك يبرز الصراع كمحرك أساسي للشخصيات وللحبكة وللتشكيل الفني الذي يميز مفهوم الكاتبة للفن وللحياة.

أرادت في «الباب المفتوح» أن تنتقل من الوصف الذي كان يشكل السمة الأساسية للرواية السائدة إلى السرد الدرامي، تبني روايتها كسلسلة من المواقف الصراعية التي تحرك الشخصيات، واستطاعت أن تصور التراكم الزمني الذي أوصل البطلة الأساسية، ليلى، إلى لحظة الوعي والتجاوز، مقارنة بين تفجر المعركة الوطنية وازدهار وعي الشخصية بنفسها وبزمنها.

وفي «الشيخوخة وقصص أخرى»، وخاصة في قصص «البدايات» و«الشيخوخة» و«في ضوء الشموع»، المحاولة نفسها لإيجاد الصيغة الفنية للصراع، وإن اختلف الأسلوب والرؤية في هذه النصوص. ويختلف هنا الأسلوب الفني مع اختلاف مفهوم الزمن للكاتبة وتغير السياق الزمني للنصوص. فتستبدل هنا لطيفة الزيات بالزمن الخطي المتقدم إلى الأمام «الباب المفتوح» الذي كان يعبر عن فترة تاريخية يسودها الأمل الوطني في مستقبل أفضل، زمنا آخر منكمشا على نفسه ومعمقا لأغوار الشخصيات في صراعها بين المطلق والممكن، بين الفناء في الآخر والرغبة في الاستقلال الذي يقترن بالصراع بين الموت والحياة. تستخدم التقنيات المختلفة للقص بين

اليوميات والمذكرات والسرد القصصي، ليس بغرض التعبير عن التجزئة كما فعلت دوريس لسنج في «الكراسات الذهبية»، بل للإمساك بلحظة الوعي التي تأتي عبر التراكم الزمني لصراعات الذات مع نفسها ومع الآخر، في زمن تاريخي متغير، بحثا عن الوحدة وعن التجاوز. وهذه الحيل القصصية التي تقطع الزمن القصصي للنص تصل به إلى اكتمال التعبير عن الزمن المجزء، كما تكوّن أداة للتحليل النفسي الذي يربط بين الشعور بالفشل، والبدايات التي لم تستكمل، ومشاريع الكتابة التي «سقطت في زحمة أوراق منسية» (الشيخوخة، ص٢٣)، من ناحية، ووعي الذات باستقلالها ورفضها للفناء في الآخر من ناحية أخرى. فكما تقول البطلة: «ما لم أتمكن من مواجهة أسباب ودوافع هذا اليقين بالفشل الذي يلازمني لن يكتمل لي شيء أبدا» (الشيخوخة، ص ٢٦).

تكتب لطيفة الزيات بحثا عن الصدق ورفضا للصور الزائفة والكلمات التي بها نصف حقائق ونصف أكاذيب، كما يبدو من القصة الجميلة «في ضوء الشموع». تكتب لرفض القهر، القهر الاجتماعي من سجن الحضرة إلى سجن القناطر، والقهر النفسي الذي يمارسه الآخر على الذات وتبتزه الذات لنفسها، بينما «يعمل العقل على صد الإدراك، مرة بعد مرة، حتى لا يطفو على السطح» (الشيخوخة، ص٣٩). ولا ينفصل عند الكاتبة القهر العام عن قهر الذات لنفسها وقهر الآخر للذات المتخاذلة. وتتعدد في أعمالها صور المطاردة والانتقال من السيرة الذاتية حتى «صاحب البيت»، آخر رواياتها. وتقترن حملة التفتيش البوليسية بالتفتيش لتعرية الذات وإرغامها على الخضوع. والقهر لا يقتصر على الأبطال المثقفين، إذ تمزق عالمهم مع انكسار الزمن والآمال العامة. فالأبطال العاديون لقصص «الممر الضيق» و«الصورة»، يقهرهم ويستلبهم زمن الانفتاح والاستهلاك، فتتجمد صور الذات وتغيب عن صدقها وتتجفف العلاقات بين البشر. وقد تصل صور القهر في أسلوب لطيفة الزيات إلى السخرية السوداء كما في الجزء الأخير، لـ «حملة تفتيش» ولـ «الرجل الذي عرف تهمته».

لكن الآخر يمثل أيضا الدفء والحنان والانتماء. يبحث أبطال لطيفة الزيات وبطلاتها عن الاحتماء بالآخر، وعن حاجة الآخر إليهم. وتعبر الكاتبة عن الدفء الذي وجدته في حماية الجماهير في فترات المعركة الوطنية، والذي تفتقده دائما وأبدا. وتوقظ فيها الأمل حركات التحرر في العالم: في إفريقية الجنوبية أو أمريكا اللاتينية أو الانتفاضة الفلسطينية. والآخر هو أولا وأخيرا المتلقي الذي تقول عنه الكاتبة إنه لا يغيب عنها أبدا. فلطيفة الزيات تكتب لتتواصل مع الآخر، لتوصل إلى قارئها تجربة حياتية، خبرتها الخاصة وخبرة جيلها، مفهومها للفن الذي يقترن بمفهومها للحياة ولصراعات زمانها ومكانها بين مصر والوطن العربي والعالم.

ولطيفة الزيات هي، أخيرا، الصديقة الزميلة الذكية الحساسة التي تتسلح بخبرتها لفهم الآخر ومساعدته، وتستطيع أيضا أن تفهمه في اختلافه وخصوصية حياته. هي الصديقة الحنونة التي أجلس بجانبها وقلبي مليء بحزن الزمن الذي ضاع والمشاريع التي لم تستكمل، تصنع لي القهوة على موقدها الصغير، وتجد الكلمات التي تمحو الحزن وتخلق المستقبل وتعيد ابتكار الأمل الممكن.

رحلة لطيفة الزيات

د. رضوى عاشور

«كلمة السر» قصة قصيرة للطيفة الزيات ضمّنتها مجموعة «الرجل الذي عرف تهمته» (١٩٩٥). وفي ظني أن القصة من أحدث ما أنتجته الكاتبة، وقد تكون الأحدث. ولهذه القصة، فيما أرى، أهمية استثنائية، إذ تفصح عن العناصر الثابتة في إبداع لطيفة الزيات، وتحيل إلى كل النصوص السابقة عليها، تضيئها وتتعزز بها في آن .

تعتمد القصة على مجاز باب السجن المغلق أو المفتوح، ويسري هذا المجاز في مجمل النص فيمنحه شكله ودلالته. ويربط القارئ بيسر بين «كلمة السر» و رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠). ولكن القارئ الفطن ينتبه إلى أن العلاقة لا تقتصر على مجرد استخدام مجاز دال في نصين يفصل بينهما أكثر من ثلاثين عاما، وتباين واضح في أسلوب الكتابة: «الباب المفتوح» رواية واقعية تبسط أمام القارئ مصائر شخصياتها، وتطور أحداثها، في تسلسلها الزمني على لسان راوٍ يعرف كافة التفاصيل، ويحكيها بضمير الغائب. و«كلمة السر» قصة قصيرة لا يتجاوز عدد كلماتها ألفا ومئتي كلمة، تنحو منحى غير واقعي، ولا تخلو من عناصر فنتازية وقدر من الترميز والتجريد. وصاحب التجربة هو الذي يرويها متوجها إلى مخاطب في حديث مباشر.

تبدأ «كلمة السر» بالفقرة التالية:

«أحكي هذه الحكاية من الزنزانة رقم ٣ عنبر٧ سجن مصر. أتلمس الكلمات على الضوء الباهت الذي يتسلل مع طلعة الصبح من قضبان حديد قبو الزنزانة. عليّ أن أستعد بعد قليل لإيداع الورق والقلم في مخبئها السري حتى لايجده [ها] السجان حين يفتح الباب» (ص٢٥).

كان الراوي – هكذا يخبرنا – ينتوي أن يحكي حكاية عبد الله، ولكن مشروعه، إذ يدخل إلى حيز التنفيذ، يتحول عن حكاية عبد الله إلى حكايته هو«حكاية معجزته الخاصة»، والرسالة التي أراد إيصالها برغم السجن، وكيف نجح في مسعاه، وتلقى الرد المرتقب، ثم كيف اكتشف بعد ذلك المعجزة.

«أنا أملك الآن أن أقول بكل ثقة واعتداد بالذات: افتح ياسمسم، فينفتح باب الزنزانة لا باب الكنز كما في قصة على بابا والأربعين حرامي، وإن كان قد اتضح لي مع مرور الأيام أن باب الزنزانة ينفتح عن كنز من نوع فريد، كنز لا يملك أحد أن يسلبه من الإنسان الفرد» (ص٢٥-٢٦).

ودعواي أن في هذه الفقرة مفتاحا لعالم لطيفة الزيات الإبداعي، ففيها تعبير عن الشاغل العقلاني والوجداني الأكثر إلحاحا على الكاتبة والفكرة الأساس الرابطة والجامعة لكتاباتها من «الباب المفتوح» إلى «كلمة السر»، مرورا بكل نصوصها الإبداعية الأخرى.

كان عنوان الرواية الأولى «الباب المفتوح»، ووظفت الكاتبة هذا المجاز الدال في أكثر من موقف ومستوى:« فهمت (ليلى) أنها ببلوغها دخلت سجنا ذا حدود مرسومة، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها. والحياة مؤلمة بالنسبة إلى السجان والسجينة. والسجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يخرج على الحدود، والحدود محفورة، حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراسا عليها. والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها بها، قوى النمو المفاجئ؛ قوى جارفة تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسمها تطوقها الحدود، حدود بلهاء عمياء صماء» (ص٢١).

ترتبط دلالة السجن بما تفرضه الأعراف والتقاليد على الصبية النامية. إنه سجن الواقع الاجتماعي المكبل لطاقة المرأة وحريتها (تتعزز الصورة لاحقا بصورتي المستنقع والسد الصخري اللذين يعرقلان مجرى النبع).

ولكن السجن أيضا في الرواية هو السجن الفعلي الذي تحول قضبانه بين الفدائيين والمشاركة في الكفاح، والشارع المصري والعمل على تحقيق آماله. وتربط لطيفة الزيات بين مصير بطلتها ومسار الحركة الوطنية في مصر، بين عام ١٩٤٦ وعام١٩٥٦.

تنطلق ليلى، بطلة «الباب المفتوح»، تسعى إلى تحررها وتحرر الوطن، ثم تتعثر في مسيرتها، وتقنع بدائرة الأنا فتسجن نفسها في سجن من صنع ذاتها .

تكشف لطيفة الزيات المعنى وتعريه في خطاب حسين إلى ليلى:

«في دائرة الأنا، عشت تعيسة، لأنك في أعماقك تؤمنين بالتحرر، بالانطلاق، بالفناء في المجموع، بالحب، بالحياة الخصبة المتجددة».

ثم يواصل:

«فلا تنحبسي في الدائرة الضيقة، إنها ستضيق عليك حتى تخنقك،

أو تحولك إلى مخلوقة بليدة معدومة الحس والتفكير».

ويختتم حسين خطابه قائلا:

«فانطلقي ياحبيبتي، افتحي الباب عريضا على مصراعيه واتركيه مفتوحا» (ص۲۱۰).

وفي لقاء سابق بين حسين وليلى يدور بينهما الحوار المباشر التالي:

«عشان نوصل البر، ضروري نواجه الموج والبحر».

تجيبه بأنها لاتستطيع، وأن لا فائدة، تقول ما الذي ستجده، فيقول:

«عارفة يا ليلى حاتلاقي على البر إيه؟».

تتطلع إليه صامتة، فيواصل:

«حتلاقي الحاجة اللي ضاعت منك، حتلاقي نفسك، حاتلاقي ليلى الحقيقية» (ص۱۸۲-۱۸۳).

وتجد ليلى نفسها وحريتها في غمار المواجهة الشعبية للعدوان الثلاثي على بورسعيد . وتنتهي الرواية بـ «الباب المفتوح» وقد تحررت البطلة من سجن الذات، ونجح المصريون في رد العدوان، فانفتح باب زنزانتهم حين أرادوا له أن ينفتح، وتحققت تلك المعجزة التي يشير إليها راوي «كلمة السر».

في «الباب المفتوح» ترد العبارة التالية:

«لا ليس هو الموت الذي يخفيها ولا العدو الذي يستتر خلف سور المطار. إن عدوها الرئيسي يرقد هنا في أعماقها:ضعفها» (ص٣٣٤).

تواصل لطيفة الزيات استكشاف هذا المعنى في نصوصها اللاحقة، في قصص «الشيخوخة» (١٩٨٦)، وفي «حملة تفتيش» (١٩٩٢)، و«صاحب البيت» (١٩٩٤). وتحيلنا هذه النصوص إلى «الباب المفتوح» من ناحية و«كلمة السر» من ناحية أخرى، حيث أزمة البطلة في جوهرها، والموضوع الأساسي في الكتابة، متشابهان إلى حد بعيد.

من مجموعة «الشيخوخة» أتناول ثلاث قصص توحم هي: «البدايات» و«الشيخوخة» و «في ضوء الشموع». تشكل كل منها زاوية مختلفة لاستجلاء وتجسيد مواجهة ذلك العدو الرئيسي الذي يرقد في الأعماق، والانتصار عليه، وعلى الصورة المشوهة في المرآة.

في «البدايات» و«الشيخوخة» تُسقط لطيفة الزيات الشكل الواقعي للقصة القائم على تسلسل زمني، من بداية إلى نهاية وحدث، يتطور لتستبدل به شكلا يعتمد على إدراج نتف من كتابات وملاحظات وتأملات في سياق سردي بصيغة الأنا. تبسط الراوية مادتها لتتأملها فتجد الرابط بينها، ويتأمل القارئ معها ويتعرف على الملامح المتعددة لمراحل سابقة من حياتها. وتستخدم الكاتبة نفس الأسلوب في سيرتها الذاتية: «حملة تفتيش: أوراق شخصية».

أما في قصة «في ضوء الشموع»، فعلى غير «البدايات» و«الشيخوخة» من ناحية، و«حملة تفتيش» من ناحية أخرى، تحتفظ لطيفة الزيات بالشكل التقليدي للقصة القصيرة، فهنا بداية ووسط ونهاية، وموقف بعينه يساعد البطلة على الوصول إلى لحظة الكشف، والراوي يحكي بضمير الغائب، وإن توحد منظوره مع منظور البطلة.

وتشترك النصوص الأربعة، القصص القصيرة الثلاث التي تشف عن عناصر من سيرة الكاتبة، وسيرتها الذاتية التي تحكي فيها بعض ملامح تاريخها الشخصي ووقائع هذا التاريخ، أقول تشترك هذه النصوص جميعا في التعبير عن الحاجة إلى فحص الذات، وتأمل مفردات التجربة، وتفكيك الماضي لإعادة ترتيبه وتركيبه وصولا إلى الفهم، والتصالح مع النفس.

في النصوص الأربعة سعي مضنٍ إلى المعرفة، وارتحال صعب في مسالك منهكة ومجرحة تصل بالإنسان بعد المشقة إلى التعرف على ذاته والتصالح معها، وقد تجاوز تعثره، وصار يتعرف على صورته في المرآة.

تطرح بطلة «في ضوء الشموع» السؤال التالي: «هل تبقّى من الشابة التي كنتها بقية تعينني على بتر ما هو قائم ووصل ما انقطع؟»، وتأتي الإجابة مع نهاية القصة: «يتأتى على المرأة الآن، وقد انتهت اللعبة، أن تثوب إلى نفسها وأهلها وناسها إلى بيتها بعد غيبة عشر سنين» (ص۱۰۸).

وفي السؤال وإجابته، يتعرف القارئ على التجربة الأكثر إلحاحا في عالم الكاتبة، تجربة تتناولها الكاتبة في قصة «الشيخوخة»، من زاوية علاقة الأم بالابنة وبالزوج الذي رحل، وفي قصة «البدايات» عبر لقاءات البطلة بأول من أحبت من الرجال، و «في ضوء الشموع» من خلال تأمل امرأة لزيجة مدمرة يتعين عليها الحسم في إنهائها. ثم نلتقي بالتجربة ذاتها في «حملة تفتيش» في إطار أشمل، سياقه التاريخ الوطني والمشاركة في العمل السياسي.

تتكرر التجربة في جوهرها، وإن تعمقت مع كل نص جديد، واغتنت بالجديد من الروافد، منها تعذر الكتابة، وهو موضوع تشترك فيه «الشيخوخة» و«في ضوء الشموع» و «حملة تفتيش»، ومنها أيضا وعي النسبي وربط المطلق بالموت. وتتصدر قضية المعرفة والبحث عن حقيقة الذات، أيا كانت المشاق والعذابات التي يكلفها هذا البحث كل النصوص التي أعقبت «الباب المفتوح» . صحيح أن قراءة دقيقة للرواية الأولى تكشف عن وجود هذه القضية أيضا، ولكنها في النصوص اللاحقة تتعمق وتتخذ مكان الصدارة. إن الشكل الواقعي الذي استخدمته لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» كان يتيح لها التعبير عن أزمة صبية في العقد الثاني من عمرها (نرى ليلى بين الحادية عشرة والثانية والعشرين)، أما الشكل المستخدم في قصص

«البدايات» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» فيتيح للكاتبة الإحاطة بتعقيد التجربة وعناصرها المتعددة. فالكاتبة، إذ تقف على تلة العمر ترى الكثير وتعرف الكثير، وتتأمل مفردات حياة كاملة. إن تكسير التسلسل الزمني في هذه النصوص، وإدراج كتابات وقصاصات وتأملات من مراحل مختلفة، يسمح بعرض التفاوت والتنافر والتناقض وتعدد أوجه التجربة . وتصبح الكتابة نفسها عملا تحصيليا تجميعيا يتيح التأمل، ويقود إلى المعرفة، ويمكن من إعادة بناء العناصر المتنافرة في كل دالٍ له قيمته.

ثم ننتقل من الرباعية، في تواشجها وتكاملها، إلى رواية «صاحب البيت»، وهي في تقديري نص أصيل في تعبيره عن عالم لطيفة الزيات، يرتبط بشكل عضوي بكل ما سبقه من نصوص. وهنا مرة أخرى تنشغل الكاتبة بقضية الحرية التي تناولتها في «الباب المفتوح» . كذلك عناصر عالم الروايتين واحدة: تتناسخ الأم والخالة في «الباب المفتوح» في صورة الأم والجدة في «صاحب البيت»، ويتناسخ الأب في صورة «صاحب البيت»، وإن كان هذا الأخير يتجاوز دلالة السلطة الأبوية القامعة.

تعيش بطلة «صاحب البيت» أزمة هي في جوهرها أزمة بطلة «الباب المفتوح»، فهي كسابقتها موزعة بين الصوت المهيمن على واقعها، والرغبة في التحرر بما يمليه هذا التحرر من شجاعة ومسئولية.

«قالت أمها عودي، وأشاحت بيدها في نهائية - بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لمحمد لا تدري لِمَ؟ وخيانة للطريق الطويل الذي خطته لتدخل جامعة القاهرة، ولتتزوج الزيجة التي اختارتها في استقلال عن العائلة» (ص٩).

ويقوم «صاحب البيت» ببعض ماقام به والد ليلى في «الباب المفتوح»، يبث الفزع ويحكم الرتاج الحديدي على الباب المغلق. ثم يتجاوز الأب إلى مجاز دالٍ يجمع السلطات كلها، سلطة المعلم ذي العصا، والواعظ الذي يهدد بعذاب النار، والعين التي لا تغفل ولا تنام. يحمل معه في كل وقت «حلقة مفاتيح ضخمة كأنما جمعت مفاتيح المدينة مجتمعة» (ص٢٥).

وبين الانسحاب إلى البيت القديم وعتمة البئر - اللذين نتعرف عليهما في «حملة تفتيش» - ومواجهة «صاحب البيت» ومسئولية وعي الضرورة، تتوزع بطلة «صاحب البيت»، تماما كما توزعت ليلى من قبلها في «الباب المفتوح»، وتسأل كما تسأل بطلة «على ضوء الشموع» «من أنا؟»، وتتمعن في المرآة كبطلات «البدايات» و«الشيخوخة» فتطالعها الصورة المشوهة، ثم في النهاية تحسم أمرها في صالح المواجهة، تقفز من القطار الذي يحملها إلى البيت القديم، وتعود لتقف في وجه «صاحب البيت» وهي تصرخ: «يا أبي يا أمي يا جدتي يا مئذنة تشرف على بيتنا القديم يا كل الناس، نعم أنا حية، رغما عنكم حية» (ص١١٤).

تتعارك سامية مع «صاحب البيت»، يهددها:

«حايسجنوك». تجيب «بعد ما اقتلك ما حدش يقدر يسجنني» (ص١١٥).

ويتأكد الملمح الرمزي الذي يبدو واهيا في بداية النص، ثم يصبح غالبا مع تطوره، ثم يأتي المشهد الختامي بدلالته الرمزية الخالصة . ولذلك تحديدا لا تقتل سامية «صاحب البيت»، وإن كانت بمواجهتها له تقتل رهبتها منه، وتتحرر من سطوته عليها [يربك المشهد في تقديري الإشارة إلى أن سامية بعد أن تغلبت على «صاحب البيت» تضمد جراحه وتوسد رأسه على ساقها].

ويحيلنا المشهد الأخير، في «صاحب البيت»، إلى مشهد سابق في «حملة تفتيش»، حيث الكاتبة نفسها هي مركز الواقعة: الزمان خريف ١٩٨١، والمكان سيارة عسكرية تحمل لطيفة الزيات المعتقلة إلى سجن القناطر.

«السيارة تتوقف وضابط الشرطة، وقد ضل الطريق، يبحث دون جدوى عن الطريق إلى السجن. وأرتخي في جلستي وهو يبحث، نشوى بإدراك أنني ألمح حريتي غير منقوصة في آخر الطريق، بعد أن تلطمت طويلا وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة، وتلطمت طويلا لأستعيده، بعد أن تلطمت طويلا وأنا أفقد ذاتي، وتلطمت طويلا لأفقد ذاتي، وتلطمت طويلا لأجد ذاتي وأنا أفقد واسترد صوتي. وعلى مشارف الستين هأنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها، ودموعي التي لا تنفرط، تنفرط، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق» (ص١١٥-١١٦).

للسجن في تجربة لطيفة الزيات حضور مؤكد، وفي نصوصها دائما سجن ما، سجن فعلي يتقيد فعل المرء خلف قضبانه، أو سجن نفسي ذو دلالات مجازية، وقد يتداخل السجنان فيؤكد أحدهما الآخر، وقد يتعاكسان فينفي سجن لا قضبان له سوى الأوهام والمخاوف والعجز عن الفعل، حرية إنسان طليق يمشي في الشوارع. وعلى العكس من ذلك أيضا قد يسقط سجن الحديد حتى وهو قائم، لأن السجين تجاوز سجنه فصار حرا بوعيه وانتمائه. وتقدم لطيفة الزيات تنويعات على ثنائية السجن - الحرية في كل نصوصها، حيث البطلة ممزقة دائما بين الإمكانيتين. وينتبه القارئ إلى أن ليلى في «الباب المفتوح»، وبطلات قصص «الشيخوخة» الثلاث، وسامية في «صاحب البيت» وبطلة «كلمة السر» ترتكز كلهن إلى نموذج أصلي في حياة لطيفة الزيات نفسها. تقول الكاتبة في سيرتها الذاتية: «كان البيت

القديم قدري وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنيعي واختياري، وربما لأن الاثنين شكّلا جزءا لا يتجزأ من كياني، وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار، لم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحا نهائيا، اختل سير حياتي».

ولعل من المفارقات الطريفة أن هذا الاختلال تحول إلى معين اغترفت منه الكاتبة مادة نصوصها الإبداعية. وتنتهي هذه النصوص بترجيح قيمة المواجهة على النكوص، والإرادة الحرة على سجن الذات، و «بيت سيدي بشر» على «البيت القديم». وبذلك نجد في رحلة لطيفة الزيات الشخصية كما سجلتها في «حملة تفتيش» الأساس الهيكلي لكل رحلة صورتها النصوص، وإن تنوعت. ومن هنا يصعب إغفال أن إبداع الكاتبة ذو ركيزة أتوبيوجرافية. وربما كان الاستثناء الوحيد هو قصة«الرجل الذي عرف تهمته»، أقول ربما، لأنني أتشكك في دقة كلمة الاستثناء هنا، لأن تجربة هذه القصة تقدم صورة معكوسة للرحلة، ونموذجا مقلوبا للنماذج القصصية التي تعرفنا عليها سابقا. فعبد الله بطل القصة يعيش مستتبا في البئر، لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، يختار قانعا منذ البداية تلك الحياة التي يظنها آمنة ليكتشف ببطء، وتدريجيا، أن التمترس في قاع البئر أو وراء باب مغلق لا يحمي من الأعاصير.

تتكامل نصوص لطيفة الزيات وتتعدد صياغاتها، فتنتقل من الشكل الواقعي إلى أشكال مغايرة، وتبقى التجربة الأساس هي التجربة نفسها، تسري في رؤية تزداد مع مرور الزمن عمقا ونضجا، ويجد عليها ما يجد بفعل متغيرات الواقع المحيط. كان الباب المغلق في الرواية الأولى هو باب الأعراف الظالمة، والتقاليد الراكدة، والقمع السياسي، ولكنه كان بابا لسجن لا يحتل إلا ركنا من أركان وجود رحب فسيح، مشرقة شمسه . أما في قصة «الهشيم» (وهي قصة كتبت مؤخرا على ما أعتقد برغم التاريخ الذي يذيلها) وفي قصة «كلمة السر»، فيصبح السجن صورة الوجود، يملي على الإنسان بهشيمه وممراته الضيقة، وضوئه الكابي الشحيح ملامحه الغالبة. وليس للإنسان من خلاص في هذا العالم -السجن- سوى ومضة المعرفة، ودفء الانتماء، والوعي بالمسئولية، ومواصلة الإصرار على توصيل رسالته. ينفتح باب السجن حين يريد له الإنسان أن ينفتح فيكسر عزلته بالتواصل مع الآخر (وهذه هي معجزة راوية «كلمة السر») يتحرر الإنسان بمعجزته الصغيرة تلك، بعد أن وعى الضرورة وتحمل مسئوليتها. أما السجن فيظل قائما، ليس داخل البطلة أو البطل، ولكن من حوله يحتل المكان كحقيقة واقعة.

يقول راوية «كلمة السر»:

«وكأن الرحلة قد استهدفت تحرري أنا شخصيا لا عبد الله، وما لم أفهمه إذ ذاك كان، لماذا ينصب الرد على حالتي، وكأنما أنا مركز الكون؟ هذا ما لم أفهمه إلا لاحقا حين أدركت أن كل فرد هو مركز الكون» (ص٢٩).

تنتهي رحلة «كلمة السر» بنهايات «الباب المفتوح» و«البدايات» و«الشيخوخة» وفي«ضوء الشموع» و«حملة تفتيش» و «صاحب البيت».

«الاعتداد يسكنني والفخر، وسكينة تصالحي على ذاتي تربط كياني، أستشعرها حية نابضة متوهجة في جسدي خفيفا وفي ليونة أطرافي، سكينة تجعلني أوقن أن الرحلة كانت في المقام الأول رحلتي أنا» (ص٢٩).

بهذه الكلمات تنتهي قصة «كلمة السر» وهي تعبر عن راوية القصة، بقدر ما تعبر عن الكاتبة نفسها التي جعلت من نصوصها الإبداعية سجلا لرحلتها، وأشركتنا في مسعاها النبيل إلى التحرر الإنساني، والتصالح مع الذات.



لطيفة الزيات وخصوصية التجربة الإنسانية والإبداعية

إبراهيم فتحي

تتعدد دوائر النشاط والإبداع لدى لطيفة الزيات، فهي في المحل الأول مناضلة ومفكرة سياسية، وهي مبدعة، وهي ناقدة. وسأحاول أن أوضح هنا ما الذي يربط بين هذه الدوائر الثلاث؟ ما هو المشترك؟ وما هي الخصائص المميزة للطيفة الزيات؟ بقدر ما أستطيع أن أفهمها، وبقدر ما يتسع حبي وتلمذتي عليها، لأن يبدو هذا واضحا.

ففي المحل الأول هي مناضلة بدأت بالمظاهرة، بالمؤتمر، بالساحة العامة، بالخبرة الذاتية. وهي ترتبط بقضية الوطن، فنضالها السياسي نضال لم يبدأ من تعميمات أو بديهيات أيديولوجية، لقد بدأ بالتجربة، بدأ بتجربتها منذ الطفولة في مصر و العالم العربي. فهي لم تكن اشتراكية، أو قل نقلا عن التجارب الخارجية، كانت تبحث منذ البداية -دون أن تقول ذلك- عن الطريق المصري للتحرر، لإلغاء الاستغلال... الطريق المصري. كان الإبداع السياسي في تجربتها ابتداء من الجامعة، عبر لجنة الطلبة والعمال التي شاركت كثيرا فيها إبداعا، واتسمت بخصوصية لفترة محدودة. فما الذي كان يميز القضية الوطنية، قضية التحرر، تحرر الإنسان المصري، لدى لطيفة الزيات؟

كانت القضية هي قضية التحالف، قضية الحركة الوطنية، وكانت الحركة الوطنية هي التي تتحكم في الصراع الطبقي، فكانت قضية الصراع الطبقي محكومة منذ البداية، نتيجة للتجربة المصرية والعربية، بالتجربة الوطنية. كانت قضية تحالف القوى الوطنية في مواجهة الملكية، في مواجهة النظام الاستعماري العالمي، هي الأساس، لذلك كان الطابع شعبيا عاما، لم يكن جانب الصراع الطبقي رائدا بطبيعة الحال، ولكنه كان محكوما بالقضية الوطنية، وهذه خصيصة لمجتمعنا، فلم يكن من الممكن القفز فوق طبيعة هذه المرحلة.

ظل ذلك مستمرا في مسار لطيفة: الطابع القومي، الطابع الوطني، خصوصية التجربة، طريقة إبداع أشكال النضال، ابتداء من لجنة الطلبة والعمال إلى كافة أشكال النشاط، وصولا إلى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية. كلها أشكال إبداعية تتعلق بخصوصية التجربة. ولكن هذا في أثناء النظام الملكي حيث كان الحلال بيّنا والحرام بيّنا.

بعد ذلك تأتي الفترة الناصرية بإنجازاتها العظيمة وبنواقصها العظيمة أيضا. فكانت لطيفة الزيات في هذه الفترة، بطبيعة الحال، في معارك الاستقلال، وفي معارك الوقوف ضد الرجعية المحلية والعربية، وعلى النطاق العالمي.

وفي هذه الفترة نجد أنها ستكتشف أن الزعيم الأوحد من الأشياء التي يجب أن تخرج عليها بطلتها في «صاحب البيت». بعدها تبدأ تجربتها السياسية: لم تكن داخل قالب عقائدي مغلق، من مقدمات تنتهي إلى نتائج، بل كانت دائما -وهذا ما يميز إبداعها الفكري والسياسي- مخلصة للتجربة، الإخلاص للواقع الحي بتناقضاته الحية. فرغم أن هذه الفترة ـ الفترة الناصرية - تجعل بعض الناس تنظر إلى لطيفة الزيات وتبخسها حقها في الموقف النقدي، في التقييم الإيجابي والسلبي، إلا أن صوتها في هذه الفترة من زاوية الإبداع السياسي لم يكن متميزا أو لم يكن عاليا، لكنه كان واضحا في الإبداع الفني.

ما الذي نجده في الإبداع الفني يرتبط بهذا الإبداع السياسي والإبداع الفكري؟ نجد في «الباب المفتوح» أن التجربة تبدأ أيضا بمظاهرة، وأن هناك محاولة الارتباط بالجموع والحشود، تصور بحب وبدقة تجربة الجماهير في الصراع داخل مصر إلى تجربة ١٩٥٦، وهي تصور تجربة فتاة تنتمي إلى البورجوازية المتوسطة تقريبا، وتصور في هذه الرواية الموقف الملتبس لها من نفسها، من الواقع، من تجاربها العاطفية، من كل الأشياء المحيطة بها. هذا الطابع الخاص ربما يمكن أن يُساء فهمه على اعتبار أن كل ما تكتبه هو سيرة ذاتية، يمس خصيصة واضحة في فكر وإبداع لطيفة الزيات، وهو التجربة الشخصية. البداية والنهاية لديها التجربة. ومن خلال هذه التجربة تكتشف، تربط هذه التجربة - تجربة المرأة، تجربة المناضلة، تجربة المُحِبة، الزوجة، سواء تعثرت في علاقتها، أو كانت العلاقة ناجحة، أو كانت علاقة في مستوى الأمنية والأمل فحسب، كلها تبدأ أو تنتهي بالتجربة، لا البدء من مخطط عام، ولا البدء من أيديولوجية كاملة.

هذه الصورة، التجربة الشخصية، التجربة الذاتية، وهذه التجربة الذاتية والشخصية، وإن كانت هناك، كما تحرص هي على القول «نواة مستمرة تربط الشخصية في استمرار تاريخها»، إلا أنها لا تتحدث عن شخصية ذات جوهر نهائي ثابت قد حُدِّد، ثم يكون الشغل الشاغل للتاريخ وللحركة هو إظهار الأغراض الشخصية لديها التي تصورها عادة. ليست هي هذا الجوهر النهائي الثابت، بل هي شخصية حية تتطور وتستفيد من تجاربها، وتنظر إلى العالم، وتنظر إلى نفسها،

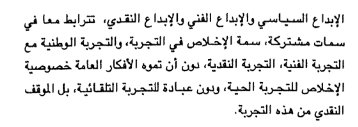
وتحس بكل هذا العالم وتتفاعل معه، وهي مستعدة دائما في إبداعها الأدبي للخروج، وكلمة الخروج: الخروج من البيت، الخروج من التجربة، الخروج من وضع محدد، تنقلنا إلى الحديث عن مسألة «التجاوز». هذه الكلمة مفتاح فعلا، الخروج، فعل الخروج، فعل التجاوز، خروج الوطن بأكمله من وطن تابع يخضع لكل أنواع المهانة والإذلال إلى وطن حر، الخروج من الشط، شط المرأة الذي يفرض عليها أن تكون -كما ستقول هي أيضا في كتاب نقدي جديد لها عن بعض صور المرأة في القصص والروايات- أداة إنتاج، ملكية خاصة، شيئا، الخروج من هذا الوضع نجده في إبداعها واضحا محددا مستمرا.

وهنا أقف عند استمرار النظرة في السياسة، الإبداع في السياسة. هنا أيضا البطلة تحاول أن تصل من تجربتها الذاتية المغلقة على نفسها إلى التجربة العامة، التجربة المشتركة، تجربة الوطن. ولكن لطيفة الزيات هنا تعمق هذا الموقف، الذوبان في الجموع، الذوبان في التجربة الوطنية، هذه الصوفية الوطنية، أو الصوفية السياسية، الذوبان في الحزب، الذوبان في الزعيم. تحرص في إبداعها بشكل واضح على الاستقلال الذاتي، استقلال الشخصية. إن الحب لا يتحول في كتاباتها إلى اكتشاف العلاقة بالمحبوب، رفض الذوبان، رفض الانصهار، رفض أن تتحول هي والمحبوب إلى شيء واحد تقف فيه ذاتيتها وهويتها. هي ترفض ذلك بشكل واضح. ومن سماتها أنها وهي التي تكتشف دائما علاقة العام بالخاص، إلا أنها لا تغرق هذا الخاص في العام. وتكتشف دائما حدود العلاقة مع الحزب، مع الفكر الذي تنتمي إليه، مع الجماعة، مع المحبوب. دائما تكتشف من تجربة الذوبان أنه لابد من البحث عن الاستقلال في التجربة الفنية أيضا، رغم الارتباط الدائم العميق والواعي بين التجربة الخاصة والتجربة العامة. إلا أنها لا ترد التجربة العامة إلى تجربة خاصة. هناك أشياء في التجربة الخاصة لها استقلالها أيضا، لأنه لا يمكن رد التجربة الخاصة بالكامل دون توابع إلى التجربة الاجتماعية العامة. إن هناك أشياء لا تقبل الاختزال، لا تقبل اختزالا في التجربة الخاصة، ونجد الصور الجميلة في إبداعها لمذاق العلاقات الخاصة في فرديتها، في تفردها، وفي جمالها. في كل تفرد يتضح أنها تدرك دائما وتصور دائما وتَبْرع دائما في ربط الخاص بالعام. إلا أن الخاص يظل خاصا ولا يفقد جوهريته، ويظل الاستقلال أيضا استقلال العمل الفني عن القضية الاجتماعية وعن القضية السياسية. هي مبدعة تصور دائما أن الفن- مع علاقته طبعا بأيديولوجية، بسياسة، بكل الأشياء- ظلت له نوعيته الخاصة وخصوصيته. وحينما نقرأ أي عمل من أعمالها فإنه عمل فني، عمل لكاتبة ذات دهاء فني، تجيد كل استراتيجيات القص، لا تعرفها مجرد المعرفة النقدية، بل تجيد استخدامها كفنانة تجد للفن خصوصيته داخل وظيفته الاجتماعية ووظيفته التحريرية ووظيفته في تحرير الشخصية الإنسانية من الاغتراب. ويتضح هذا في لغتها، نجد دائما أن العلاقة بين الطريقة في القص وما تنقله هذه الطريقة علاقة عضوية. فهي لا تستعرض عددا وأدوات وأساليب للقص، لا يستهويها أن تقوم ببهلوانيات شكلية لتثبت لنا مهارتها أو حداثتها أو شيئا من هذا القبيل، ولكن، هناك إحكام هائل في العلاقة بين الوظيفة، وظيفة الأداء الفنية، وهذا العالم الفني، وبين التجربة والتنمية. خصوصية الفن ترتبط لديها بوظيفته الاجتماعية، ولكن الاتساق أيضا في إبداعها السياسي يستمر ليصل إلى الاتساق في الإبداع الفني، فللفن خصوصيته. وهي لا تكتب منشورات ولا مقالات اجتماعية، ولا تحلم بأن تقدم أدبا دعائيا أو أدبا تبشيريا أو وعظيا ولكنها تقدم أعمالا فنية مكتملة القيمة تماما.

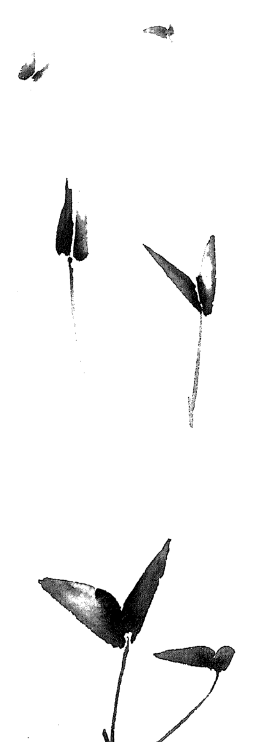
وحينما نصل إلى الناقدة فهي لا تحول الأعمال الفنية إلى أبواق، وهي، في الوقت نفسه، لا تستمد الأيديولوجية الجمالية من الأيديولوجية السياسية، ولا من الوظيفة الاجتماعية. نرى خصوصيتها النقدية أيضا في كتابها عن نجيب محفوظ. في كتابها الجميل هذا تبحث عن بذرة لهذا العمل، بذرة خاصه أيضا، أين تجدها؟ تجدها في كمال عبد الجواد في الثلاثية. فكل الثنائيات في عالم نجيب محفوظ، الثنائية بين العلم والإيمان، الثنائية بين الضرورة والحرية، الثنائية بين الغريزة والتطور، كل الثنائيات في عالم نجيب محفوظ تجد بذرتها في أي شيء، في التجربة الشخصية لكمال عبد الجواد. فبداية كل الأشياء لدى لطيفة التجربة، لا للخضوع لهذه التجربة، بل لتجاوزها، للوصول إلى أعماقها أكثر. إنها وصلت في كتابها إلى أن ثنائيات نجيب محفوظ لا تقبل المصالحة على الإطلاق.

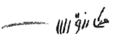
في كتابي عن نجيب محفوظ أزعم العكس، ولكن ليس هذا هو الموضوع، فقد وصلت هي إلى أن عالم نجيب محفوظ الذي يقوم على ثنائية لا تقبل المصالحة ينتهي بتراجيديا، وقد تعمقت لتصل بنظريات عن الهيجلية في التراجيديا بعمق واقتدار عظيمين.

هل التجربة المبدعة هي التجربة الحية، هي المُعَاش؟ هي تكتب وتوضح أن هذا المُعَاش من الممكن أن نجد أنه هو التجربة الحية، التجربة اليومية، الموطن الطبيعي للأيديولوجية، للفهم المشترك، لكل التحيزات، لكل الأشياء التي لها علاقة. وهي حينما تتحدث عن الأيديولوجية فهي لا تلقي الكلام اعتسافا، وإنما تربطها مباشرة بالسلطة، بالسلطة بكل أشكالها. ولا تقف لديها السلطة عند سلطة الدولة، فهي سلطة الفكر، سلطة الوجدان، وتصل حتى بالسلطة ليس إلى داخل الشرايين فحسب، بل إلى الشعيرات نفسها. دائما تتطور وتسير إلى الأمام وتتغير وتكتشف نقاط الضعف ونقاط القصور لتتجاوزها أيضا، لتكتب أفعالا أكثر من الصفات، ولتنتهج المعايير الإحصائية المحددة. فنجد أن الدوائر التي تكلمت عنها بسرعة، دائرة



الإبداع السياسي والإبداع الفني والإبداع النقدي، تترابط معا في سمات مشتركة، سمة الإخلاص في التجربة، والتجربة الوطنية مع التجربة الفنية، التجربة النقدية، دون أن تموه الأفكار العامة خصوصية الإخلاص للتجربة الحية، وبدون عبادة للتجربة التلقائية، بل الموقف النقدي من هذه التجربة.





تجربتي في قراءة لطيفة الزيات

اعتدال عثمان

بين رهبة وفرح لا يوصف ، وقفت طالبة بالسنة الثانية في أحد مدرجات قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، وسط حشد من زملائها وأساتذتها، تستمع إلى الدكتورة لطيفة الزيات، تعلن اسم القصة الفائزة في مسابقة أقامها القسم لكتابة القصة العربية.

كانت قصتي، وكان العام ١٩٦١.

تحدثت لطيفة الزيات عن موهبة واعدة، شبهتها- إذا ما اكتملت - بكاتبة إنجليزية معروفة ، كنا ندرس أعمالها، هي كاثرين مانسفيلد.

قالت معقبة: «سيكون لدينا كاتبة حقيقية».

هكذا وجدتني أقف في مهب الحلم ، وقد سكنني ولم يبرح.

أعرف الآن أن لطيفة الزيات قد خطّت أول سطر في قصة كاتبة، وواجهتني بأصعب اختبار في حياتي - أن أكمل القصة.

عبارات قالتها من موقع الأستاذ، وبقصد التشجيع، لكنها استقرت في نفسي وعلّمت ، بالمعني الحرفي والمجازي معا.

وأعرف أنها خطت وتخط ، بكيانها ومواقفها وقلمها ورحابة تقبلها للاختلاف وعمق نضجها الإنساني، سطورا أستطيع قراءة بعضها في عقول ونفوس أصدقاء وزملاء ، هم بيننا الآن، غير من لا أملك حصره، على امتداد الوطن العربي. طاقات إبداعية ، تزهو لطيفة الزيات بها إذ تتفتح، وتسعد أن تراهم أندادا ، ولا تكف عن المشاركة والتفاعل.

تتعدد قراءاتي لأعمال لطيفة الزيات. أقرأ للمتعة الفنية الخالصة. وأقرأ أيضا قراءة متأملة، فتستوقفني قدرة الكاتبة على التحليل والربط بين جوانب خبرة حياتية، شديدة الثراء والتنوع، وقدرة نادرة على النفاذ إلى أغوار اللحظات الإنسانية الحاسمة، ثم أقرأ من منطلق التحاور مع النصوص ومحاولة الإلمام بأفق المشروع الإبداعي لهذه الكاتبة.

يتمثل لي المشروع الإبداعي للطيفة الزيات في تقصي أبعاد الحقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التي عاشتها وشاركت في أحداثها الوطنية، منذ الأربعينات، وتقلبات هذه الحقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لعلاقة الفرد بأشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالآخرين، من ناحية ثانية.

تتعقد الحقيقة، وتبتكر لطيفة الزيات التقنيات الملائمة لتجسيدها من زوايا مختلفة، بينما تؤكد خصوصية وضع المرأة داخل هذا السياق، فترى أن الضرورات التي تحكم المجتمع كله، رجالا ونساء، تتضاعف بالنسبة إلى المرأة، نتيجة رواسب اجتماعية ، تتلقاها الأنثى منذ الطفولة، وتكرسها التربية، فضلا عن ازدواج المعايير الاجتماعية.

يرتكز السرد في رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) على لحظات درامية مكثفة، يتلازم فيها الحدث التاريخي الساعي إلى التحرر الوطني، والمواقف الصراعية المحركة لدوافع الشخصيات القصصية. يظهر الصراع هنا نتيجة التعارض بين نسقين اجتماعيين، يتجاذبان وعي الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية. يتمثل النسق الأول في منظومة قيم ، تجعل الأب يؤمن دائما بأنه على صواب، بينما تعيش الأم على الخوف، خوفا من كلام الناس، فتعمل على ترويض ابنتها وفقا للحدود المرسومة لحياة المرأة في المجتمع.

في شهادة عن تجربتها الإبداعية ترصد لطيفة الزيات هذا الجانب نفسه من حياتها ، ليس بوصفه سمة تكوينية بالنسبة إليها فحسب، بل بالنسبة إلى المرأة عموما في واقعنا، تقول:

> « علمتني أمي ألا أفعل وألا أقول، ولا أصرخ، وصادرت في كل مرة صوتي قبل أن يرتفع. باركت سلبيتي وأدرجت إيجابيتي في نوع من العدوانية... وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتي، واقتضاني التحرر من تربيتي المقموعة عمرا، أقع بلا وعي في الموروث وأعاود وقفتي بالوعي المكتسب». (الكاتب والحرية، فصول : الأدب والحرية، خريف ١٩٩٢، ص٢٢٨).

وفي مقابل هذا النسق الذي تشير إليه الكاتبة في شهادتها، وتكشف في معظم أعمالها عن تغلغله في واقعنا، يتشكل وعي آخر ضدي ينبني على إرادة التحرر الداخلي والفعل المسئول ، تجاه الذات والمجتمع والوطن في آن واحد.

إن تراكم اللحظات الدرامية المجسدة للمواقف الصراعية وانفراجها، يتخذ في هذه الرواية مسارا صاعدا، يفضي بالفتاة إلى اكتساب وعي سياسي واجتماعي ، فتشارك في المقاومة الشعبية، وفي معركة القناة عام ١٩٥٦، بينما يتحدد مسار حياتها الشخصية من

منطلق الاختيار الحر لنظيرها في معركة الوطن وتطوير المجتمع.

وسيظل صراع الفرد- خصوصا المرأة- لتحرير ذاته/ذاتها من داخلها ، على مستوى الفكر والحس والشعور، أحد المحاور الأساسية في مشروع لطيفة الزيات الإبداعي.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نور» في مسرحية «بيع وشرا» (١٩٩٤)، تفقد حياتها حين تخفق في اختياراتها الحياتية، وتقع أسيرة لوهم تحقيق الذات من خلال التوحد بالآخر، وكذلك فإن «سامية» في «صاحب البيت» (١٩٩٤) تخوض الصراع نفسه على أكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مغايرة في التناول والمعالجة.

أستطيع أن أميز مستويات دلالية عدة متشابكة في رواية «صاحب البيت».

على المستوى الفلسفي يمثل صاحب البيت الغامض الذي تصوره الكاتبة على نحو يجمع بين التجريد والتجسيد، مطلق السطوة والهيمنة على مقدرات الشخصيات الثلاث الرئيسية، المطاردة بواسطة البوليس السياسي، والمحاصرة في بيت يملكه هذا الرجل نفسه.

تلجأ الكاتبة هنا أيضا إلى تقنية أثيرة لديها تتمثل في تعاقب لحظات درامية تشكل سلسلة من المواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجين السياسي الهارب، وزميلهما في العمل السياسي من ناحية، وصاحب البيت من ناحية ثانية.

وتستخدم الكاتبة «تيمة» البيت القديم بصورة متكررة ، خصوصا في لحظات احتدام الصراع الداخلي لدى سامية، لتشكل بتداعياتها منظومة القيم المرتبطة بالعودة إلى الرحم الأول، حيث مطلق الأمان، المقترن بمطلق البحث عن التوحد بالآخر، كلاهما وهم وفناء.

وينجلي الصراع في الرواية عن تبدد الأوهام المصورة لما يشتمل عليه وعي سامية ولاوعيها، من هواجس ومخاوف تجاه أشكال القهر المادي ، ممثلا في صاحب البيت، والقهر المعنوي الذي يتسبب فيه الآخر، أو توقعه الذات بنفسها. من هنا يكتسب المشهد الختامي في الرواية دلالته الرمزية. إن سامية حين تتحرر داخليا من الخوف والوهم، أو إنها حين تقتل الخوف داخلها، تستطيع مواجهة صاحب البيت والتصدي له، فتسقط سطوة الرجل المطلقة، يتعثر وتُشج رأسه ، تراه رجلا جريحا فحسب، ولا تحجم عن تضميد جرحه.

أستطيع أن أقول هنا إن لطيفة الزيات تكشف في هذا العمل وغيره عن المسكوت عنه والمغيب في واقعنا، ويتمثل في أن منظومة القيم الاجتماعية، والبنية الشعورية العميقة لدى الأفراد، لم تتغير بالقدر الذي يكفل تحرر الإنسان من داخله ، خصوصا بالنسبة إلى النخبة المثقفة، نساء ورجالا، وإن انتصرت هي دائما لضرورة التغيير.

وإذا كانت لطيفة الزيات تستخدم في هذه الرواية تقنية أثيرة لديها، أعني بناء العمل الروائي على تعاقب اللحظات الدرامية، فإن تراكم هذه اللحظات لا يتخذ هنا المسار الرأسي الصاعد لروايتها الأولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكل شبكة علاقات يمتزج فيها الفلسفي والرمزي والاجتماعي والنفسي والحالات الشعورية المتباينة، حين تدق فروقها وتكاد تستخفي. إن تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها يمثل في هذا العمل المعادل الفني لتغلغل أنواع القهر في البنية الشعورية وفي الوعي واللاوعي، في الوقت نفسه.

تقدم لطيفة الزيات إضاءة فنية وفكرية لافتة ومغايرة لهذا الجانب أيضا في مجموعتها «الرجل الذي عرف تهمته» (١٩٩٥)، فتصور ألوان السجن المادي والمعنوي عن طريق تجريد مفاهيم الحرية والاستلاب والترويض وتجسيدها في آن . وتجمع في هذا العمل بين السخرية الموجعة والتهكم اللاذع، نضحك بينما تترقرق دموع الألم في عيوننا ، ليكون الضَّحِك الفاجع شافيا وحافزا على تحرر حقيقي، وليس التنفيس والهرب من أدوائنا المتراكمة.

تكشف دلالة هذه المجموعة في تصوري عن رؤية تتجاوز الحقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطلقت الكاتبة من الواقع لكي تعود إليه، وقد اتسعت الرؤية، بما يمس الإنسان في كل زمان ومكان.

إن أسئلة الوجود البشري، وما تشتمل عليه من صراع بين الخير والشر، الاختيار والجبر، النبل والشجاعة، أو القصور والنقص، الإقدام والمبادرة، أو الخوف وقهر الخوف، تلك الأسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازمة للتجربة الإنسانية ، يقتسمها البشر جميعا، خلال رحلة الحياة. لكن رحلة الحياة تفقد مغزاها، ما لم تندرج في كل أشمل، يسع الذات والآخر والآخرين ، يسع الماضي والحاضر وماهو آتٍ.

لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حولنا، إلا بيقين كالجمرة ، نتلمسه في ذاتنا المفردة أولا، وفي ذواتنا المجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقي، تهبه حياتنا.

ولحظة يدرك عبد الله – الذي هو: أنا وأنت ونحن – أنه مدان في كل الأحوال، ما لم يبادر إلى التفكير والمشاركة والفعل، في تلك اللحظة نفسها تكون الرسالة قد وصلت ويتحقق مغزى الرحلة، رسالة الكاتب ورحلة الحياة في آن .

لعلي آثرت تأمل مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦) و«حملة تفتيش – أوراق شخصية» (١٩٩٢) في ضوء الأعمال الأخرى.

بهذين العملين تشق لطيفة الزيات أفقا غير مسبوق في الكتابة العربية، وفي أدبنا الحديث، نهج تبتكره لكي ترصد أبعاد الواقع المركب من خلال خبرتها الحياتية الغنية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة من طاقات، وأحلام، وهواجس، وشكوك، ويقين، ومراجعة للذات،

وسخاء الكشف عن أغوار النفس، ومواطن القوة والقصور فيها، والقدرة على التجاوز في آن .

تستوقفني في مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» ثلاث قصص بعينها، هي «بدايات» و«الشيخوخة» و«على ضوء الشموع» ، أجد فيها تنوعا لافتا لأساليب السرد، وتراوحا بين اليوميات والرسائل والتحليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغيرها، بينما يتسم السرد بالانقطاعات المفاجئة، ويتم تفتيت الزمن وتوقف تسلسله بترتيب وقوعه.

وقد بدا لي أن منطق الرؤية القصصية اقتضى هذا التغيير الكيفي في طرق القص، واستخدام الأدوات التقنية الملائمة لتجسيد الانقطاعات التي حدثت في مسارات الواقع، إثر هزيمة ١٩٦٧، وما يوازيها من صدوع ذاتية تمثلت في مشروعات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط في زحمة أوراق منسية. وستفصل الكاتبة هذا الجانب في «حملة تفتيش».

ومن بين التقنيات المتنوعة في هذا العمل، توظف الكاتبة تعدد الأصوات القصصية وتماهيها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولا الكاتبة الفعلية التي تعيش الأحداث السياسية والاجتماعية وتشارك فيها على المستوى الواقعي، ويحيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانيا الشخصية النسائية التي يدور الحدث القصصي حولها، هي أيضا كاتبة – أسميها الكاتبة الضمنية– يتحقق من خلالها البناء الفني التخييلي الذي يكون موازيا للواقع، ويتسم بالفجوات الزمنية والانقطاعات المفاجئة في السرد. وهناك ثالثا صوت الراوية، ويقوم بالانتقال بين الزمن الواقعي والتخييلي، فضلا عن التعقيب على الحدث القصصي، أو استبطان حالات شعورية متباينة وتحليلها ورصد ما استقر في الوعي، أو كمُن في اللاوعي.

وعن طريق التوظيف البارع لهذه التقنية استطاعت الكاتبة تصوير تعدد الذات الأنثوية وتماهيها في كيان واحد يعبر عن التكامل بين الفكر والحس والشعور. والتقنية، بهذا المعنى، أداة معرفية وفنية في آن، توظفها الكاتبة لتشريح أعماق المرأة المثقفة من خلال علاقات محورية في حياتها، كالعلاقة بالزوج، أو الابنة ، أو الصديق، بالإضافة إلى مرحلة التقدم في العمر، نحو النضج والاكتمال. ولست أعرف كاتبة عربية أخرى استطاعت سبر أغوار المرأة في تلك المرحلة بمثل حساسية واقتدار لطيفة الزيات.

تعمق لطيفة الزيات هذا النهج في الكتابة الإبداعية من مدخل آخر يتمثل في سيرتها الذاتية.

تتأسس «حملة تفتيش» على المزج بين الحقائق التاريخية ووقائع السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية وشذرات من أعمال إبداعية واستبطانات ومواقف سياسية واجتماعية، إلى غير ذلك.

أما مفهوم الزمن لديها في هذا الكتاب الجميل، فيتحقق عن طريق البدء بلحظة ما حاسمة، تاريخية أو شخصية، تستقطب إليها أزمنة أخرى عامة وخاصة، تستبق مراحل ، لكي تعود إليها في موضع تالٍ من الكتاب، تسترجع مراحل أخرى، وتتحرك بصورة حرة في مساحة زمنية تمتد من أواخر الثلاثينات ومنذ طفولة البيت القديم بدمياط، حتى اكتملت لها حريتها غير منقوصة وهي في طريقها إلى سجن القناطر عام ١٩٨١.

تتداخل تواريخ وأزمنة مجزأة ، يفضي تراكمها إلى الإمساك بأوجه الحقيقة المركبة، على تنوعها وتعددها، وعلى مستوييها: الموضوعي والذاتي.

ولعلي لا أضيف جديدا بقولي إن لطيفة الزيات ، إذ تكتب سيرتها الذاتية، إنما تستعيد جانبا من الحقيقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله، ومن لُحْمة هذه الحقيقة تكتب «حملة تفتيش».

ولطيفة الزيات حين تستعيد هذا الجانب من الحقيقة التاريخية والاجتماعية، فإنها تعرضها على ما استقر لديها في كل مرحلة من مراحل حياتها ونضجها الفكري والنفسي.

تقْدم لطيفة الزيات على مواجهة الذات بشجاعة واقتدار. وبرغم ما في هذه العبارة والعبارات التالية من شبهة التعبير العاطفي، أو حتى المستهلك، فإنني أستخدمها هنا عامدة، لأنني أعرف وتعرفون جميعا كم هو شاق تحقيق الفعل بعد القول، ولذات دروب ومسالك ومتاهات ، تتوه فيها الحقائق وأشباه الحقائق وتختلط بالأوهام، وما بين الكلمة والفعل في واقعنا مسافة أطول كثيرا مما نحب أن نعترف، أو نقدر، إذا ما أوتينا الصدق.

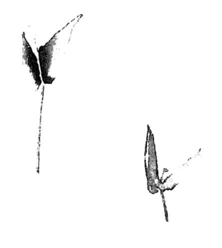
لقد وضعت لطيفة الزيات أمامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسخاء نادر، فتضاعف هذا الرصيد في نفوسنا، امتنانا وتقديرا ومحبة.

لذلك أقول إنها تكتب من واقع معاناة حقيقية هائلة، تغمس قلمها في جراح الوطن وفي جرحها الخاص، تحفر بسنه المشحوذ بالحب والغضب والألم والأمل معا وبالضحك المر، ثغرة في جدران سجن الواقع وسجن الذات، تنتزع الأقنعة قناعا وراء قناع، بغير مواربة، أو مداراة، ولا تتورع إن هي انتزعت معها الجلد الواقي، وتعرضت النفس للجوارح الناهشة . تقف في ذلك العراء الموحش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفادح الموجع وحده يمكن أن يكون الإنسان إنسانا وكاتبا حقيقيا، يواجه نفسه بقوتها وضعفها، يحررها من داخلها ويعيد صياغتها ، كخطوة أولى نحو إعادة صياغة واقعه.

تقول لطيفة الزيات في شهادة لها:

«كانت الكتابة بالنسبة لي، على تعدد مقاصدها، فعلا

من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائلي لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي». (تجربتي في الكتابة - «صاحب البيت»، ١٩٩٤، ص١١٩).



حين أقرأ العبارة الآن، فإنني لا أجد مسافة بين القول وفعل الكتابة - الحياة.

تردنا لطيفة الزيات إلى أنفسنا، تهزنا بكتاباتها، حين تصبح الكتابة لديها اجتراحا للصعب.

ولطيفة الزيات، إذ تقدح في نفوس قرائها شرارة التفكير والوعي، فإنها تمنحنا بفنها الراقي الجميل مشروعا إبداعيا غنيا، نتأمله ونتأمل أنفسنا من خلاله، فنزداد معرفة.

ولقد فعلت، أو على الأقل حاولت.



لطيفة الزيات بين الأدب والسياسة

فوزية مهران

المادة التاريخية والسياسية تجعل الأدب أكثر خصوبة وثراء، تجعله واقعيا بصورة أخاذة ومدهشة.

القيم الإنسانية والأفكار العصرية والصراع بين القديم والحديث، بين التطور والجمود والحركات السياسية تنعكس في صفحاتها الإبداعية وبين شخصياتها وبناء بطلاتها.

مؤلفاتها ومواقفها وأفعالها تجتمع على مفهوم «الحرية».

تبرق مثل نجمة ميناء في اتجاه أعمالها، تقول: «الحرية المصاحبة للإبداع حرية فريدة لا يوازيها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري والمد الثوري».

هذه هي لطيفة الزيات الكاتبة، الناقدة، أستاذة الجامعة، ورئيسة لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، رائدة الحركة الوطنية الاشراكية.

الكتابة لديها « فعل من أفعال الحرية ووسيلة لإعادة صياغة الذات والمجتمع». أعمالها في مجموعها تعد وثيقة حية لحركة التاريخ والتغيير، شهادة على عصر بأكمله، كشفا لما يعتمل بنفوس الناس وأسلوب تفكيرهم.

من يقرأ قصصها ورواياتها ومقالاتها في النقد الأدبي، يدرك جذور الحركة والتفاعل في قلب المجتمع. كتابتها رسالة كاشفة لخبايا النفس البشرية والحياة السياسية، يمكن الأخذ بها في عملية التوثيق الفني والسياسي على تلك الفترة المهمة من تاريخنا.

ذكرتني بما فعله الفيلسوف المؤرخ الفرنسي «مارسيل كولومب» وهو يضع كتابه المهم عن «تطور مصر: ١٩٢٤-١٩٥٠» ، فعندما أعوزته المراجع والوثائق رجع إلى كتب الأدباء والكتاب، وأخذ عنها الكثير من الحقائق ضمنها كتابه المهم، منها كتاب على عبد الرازق، وتطبيق المنهج الديكارتي على دراسة الشعر الجاهلي للدكتور طه حسين.

حقا نأخذ من أعمالها متعة فنية متميزة، رؤية لضرورة تحرير النفس وتفتحها وتجلية قدراتها وإطلاق طاقاتها المبدعة، ونصل إلى عمق العلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع.

في كل لحظاتها الدرامية وأحداث قصصها المتقن يومض المعنى وتنطلق قوة دافعة للتفكير والعمل. تبحر دائما بين الخاص والعام، من الجزء إلى الكل، مثل صيغة المضارع التام تمتد من عمق المجتمع، من حدث صغير، إلى تأثيره داخل النفس والوجدان، ويظل حاضرا. ارتبطت منذ البداية بالحب والتعاطف ومشاعر الود والمشاركة. وهي بعد طفلة صغيرة، بشرفة منزلهم الصغير، وترى مظاهرة شبابا يرحب بقدوم أحد الزعماء، وفجأة تنطلق رصاصات غادرة، وتسيل الدماء على تراب الشارع وهي تبكي بدموع غزيرة (ذكرت تلك الواقعة في «الباب المفتوح» وفي «حملة تفتيش»). من يومها عرفت أين يكون موقفها... مع الناس، ضد القهر والاستبداد.

تقول: «لم أكن في موضع الرصد لتفاصيل حياتي، بل في موضع اختيار لما هو دال في الإطار العام ومحمل بالمعنى، لم أكن في موضع تغطية لأحداث حياتي بل في موضع بلورة رؤيتي للمسار العام لهذه الحياة».

إذا كان هدف السياسة هو السعادة بمفهوم «أرسطو»، فالشعور بالسعادة لا يمكن أن يكون لديها شعورا شخصيا أو ذاتيا، ولكن، ثمة مفهوم آخر للسعادة هو التواصل مع الآخرين والمشاركة معهم، «متعة الوصل والوصال مع الآخرين وممارسة الحرية».

تؤكد وجهة نظرها: «في الإبداع والعمل الجماهيري ينشغل الإنسان بكلية مجتمعه، بكل قدراته الإنسانية - العقلي منها والحسي - حيث يعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه».

لطيفة الزيات أو «ليلى» بطلة «الباب المفتوح» ولدت بين الجماهير، تمردت على أن تمضي حياتها محصورة في اهتمامات ضيقة، ورأت أنها بين الناس ومعهم تصبح إنسانا أفضل وأجمل.

«الباب المفتوح» صنعت تاريخا في الرواية العربية الحديثة، وبشرت بجيل جديد من الكاتبات يؤمن بأن تحقيق الذات والرغبة في التحرر هو جزء من حرية الوطن وتفتح طاقات الإنسان فيه، وأن مهمة الكتابة هي العمل على تغيير فكر المجتمع وخلق إمكانية التطور والتقدم فيه.

قدمت واحدة من أجمل الصفحات والشخصيات في الأدب العربي، رصدت التفاعل الحي داخل وجدان «ليلى» وتفتح وعيها وإدراكها، ومحاولة أن تعيش بأسلوب حياة مختلف عن ذلك الذي يفرض عليها. الشابة الصغيرة وسط مظاهرة للطالبات، كانت تتلفت حولها في

البداية يتنازعها الخوف والخجل من استدارة جسدها وخشية أن يراها أحد، وما إن استمعت إلى الهتاف، والكل ينادي بحق الحياة والحرية، حتى انطلقت داخلها تلك الشرارة المقدسة: «ارتفعت فوق أكتاف الطالبات وهتفت بصوت غير صوتها، صوت اجتمع فيه كيانها الذي مضى وكيانها الآتي وكيان هذه الآلاف وقد انصهرت في كل، كل يدفعها إلى أمام، كل يحيطها ويحميها، وانطلقت تهتف بصوت وحد كيانها وكيان الكل». الكاتبة والبطلة مصيرها يرتبط بأحداث الوطن بكل الهموم ولحظات المعاناة وبريق الأمل.

هكذا تسهم الأحداث في إنضاج الشخصية وتفتح وعيها ورسم المسار والطريق. هي نفسها – بعد ذلك– الفتاة الجامعية، أمينة اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، هي التي شاهدت عملية فتح كوبري عباس وجموع الطلبة تسير من فوقه تندد بالاستعمار. ترسم اللوحة نابضة بالحركة والألوان وسريان الماء والدموع: «فجأة يتخلخل البحر، يهوي الشباب إلى قاع النهر»، وتظل مع الكل شاخصة، ذاهلة، حتى تنتشل الجثث وتلف بعلم مصر « ترتفع كأعلام الحرية والثورة».

في رواية «الباب المفتوح» كانت تجمع وتكثف كل اللحظات الدقيقة من حياة كل يوم، من محيط الأسرة، من زوايا الشارع، من قلب الشباب والتأجج الداخلي، وتنظم كل ذلك في تدرج درامي خلاق، فترسم صورة حية نابضة للوطن وللشخصيات التي تمارس دورها على مسرح الأحداث والحياة. حتى أسلوب السرد اتسق مع مضمون التصوير والرؤية الفنية، تخلص من بطء الوصف ورتابة السرد التقليدي، وانتقل إلى الصورة السريعة وإبراز الحركة الكامنة وبراعة التكوين.

يتبع إنتاجها الأدبي وخط سير حياتها نفس المنحنى الوطني، بعد هزيمة ١٩٦٧. انطوت مصر على نفسها في محاولة لتضميد الجرح والاستعداد من جديد وإعادة البناء. ودخلت الكاتبة في صراع مع الذات، وفي تجارب الحب والزواج ومحاولة تحقيق الذات والصراع مع الآخر، وكانت النتيجة مجموعة الشيخوخة ١٩٨٥، وتجديد الأسلوب، ومحاولة الخلاص، وتربية الذات سياسيا من جديد، وإتباع أسلوب «المواجهة» أشد وأمضى أسلحة السياسة، ونقد الذات، وحشد القوى لاستمرار مسيرة النضال.

جثم الواقع الاجتماعي على جو القصص، كان يبدو في الخلفية ويظلل الصراع الولوج إلى أعماق النفس والرغبات. وجدت أن أسلوب تداعي الصور والذكريات هو الأنسب لتلك الفترة. تفكيرها السياسي ألهمها طريقة التعبير في هذه المرحلة: إن معرفتنا للماضي هي معرفة للحاضر والمستقبل، إن المعرفة في حد ذاتها قوة. حتى رموزها الفنية، الأبواب والأشجار والأغنيات والبيوت كلها تمثل «الحرية»– الرغبة في الحرية. الحرية تبدأ من معرفة النفس الحقيقية، الحقيقة تطلقنا أحرارا. اتخذتها رموزا سياسية، أدوات فنية تعطي عمق الصورة والموقف، وتطلق طاقة الأمل.

قصة «البدايات»، أولى قصص مجموعة الشيخوخة، تكتبها على طريقة اليوميات، وتبدأها في ديسمبر ١٩٧٤. تدور القصة على هذا النحو. أهمية اليوم أن فتاها القديم يطلب اللقاء. أحبته وهي في الثامنة عشرة، لم تره منذ أن انفصلت عن زوجها وهي في الثامنة والثلاثين. الآن هي في الثامنة والأربعين– تقول إنها وهي تواجه مرحلة الشيخوخة في حاجة إلى التصالح مع ما مضى من حياتها. مونتاج سريع متدفق من الذكريات والصور، مكتبة الجامعة وهي تقرأ «رابعة العدوية وبودلير، الإنجيل والبيان الشيوعي». عندما صارحها بالحب وهي تشبع الرغبة بالنظر إليه منذ أن كانت في الثامنة عشرة، «قالت :عليّ أن أطلق سراح الصبية لأفلت بحياتي من بين ضلفتي باب مغلق».

هكذا تبدأ لعبة الأبواب، دائما موجودة مفتوحة أو مغلقة، قائمة، «مواربة». دائما «الأبواب» موجودة، حقيقة أو مجازا. الباب هو الحد الفاصل بين عالمين يصعب التوفيق بينهما، والباب الذي يفتح على أفق جديد، يندر أن تمضي قصة واحدة دون العديد من الأبواب. الباب لديها كيان هائل، وجود مادي ومعنوي، طريق خلاص، موصد ومن قبله العذاب، باب السجن، باب الالتزام. تقول «دخلت باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه».

وظفت الكاتبة معنى الباب كممر وعبور في قصة «الممر الضيق» وهي من أمتع قصصها القصيرة وأكثرها عمقا ومعنى. الباب العادي كان موجودا يفتح ويغلق، ومن خلفه خوف الأمهات وقلقهن، القلق عموما والحياة الصعبة في الحي القديم. الأم بالنافذة تنتظر عودة البنتين، تود أن تشهد قدومهما من بعيد. «بيت رمادي قديم يسد الشارع بالعرض ولا يترك سوى ممر ضيق، فيبدو الطريق وكأنه مسدود». الممر الضيق، كأنه باب معلق ضئيل يفصل بين عالمين، الحياة في مسارها الطبيعي والعادي، والسقوط والانحدار. ريشة الفنانة البارعة تستكمل بسرعة جوانب الصورة، الجدران رمادية والوجوه شاحبة – من موقع الأم وراء النافذة تذكرت ما طرأ على مشية ابنتها في السنة الأخيرة. «شيء يوجع القلب، تمشي وكأنما تتحفز للدفاع عن نفسها في معركة تنتظرها». المجنون في الشارع فر من الباب المثقوب، الأطفال يتسلون بضرب المجنون بالحجارة، طرأ تغير على المكان، أضيف كشك للسجاير– صاحبه قوّاد– وصوت سعاد حسني يرتفع من المذياع برفض البطاطا وطلب الشيكولاته. الأغاني أيضا تنبئ عن اختفاء عصر وقيم، «وانفتاح» عصر آخر، غرباء في الممر، ويفتح ويغلق باب بسرعة، وتسقط واحدة من النساء، من الأبواب التي كانت مستورة زمان. الأم ترتعد : طريق الاستقامة عسير.«الانفتاح

أتى ببلاء وشرور». الابنة الصغيرة مازالت تقفز وتفرح وهي تقوم بأداء دور تاجر الحرير في مسرحية هارون الرشيد. فجأة تكف عن المرح وتزداد صمتا وشحوبا. تدرك الأم بحسها التلقائي أن الفتاة في التاسعة أدركها سن البلوغ – ستمشي مثل أختها «تتحفز لمعركة في كل خطوة»، ليس أمام الأم سوى القلق والانتظار والدعاء «على اجتياز الممر الضيق بسلام».

قصة «الصورة» تكاد تخلو من باب. الرجل والمرأة والطفل فيها أمام البحر– عند التقاء النيل بالبحر المتوسط الأفق أوسع مايكون، لكن البحر موصد. المرأة تفعل المستحيل لتجعله يطل على البحر، وهو «يركز نظرته وغرائزه على امرأة» بيضاء تعرض ساقيها لجوعه ونهمه. كشفت لطيفة الزيات لحظتها وأحاط الجحيم بالمرأة، لم تجد سوى وسيلة وحيدة للانتقام، مزقت الصورة التي التقطها لهما مصور عجوز، داستها بالحذاء وتركتها لتذروها الرياح.

جربت لطيفة الزيات تجربة السجن كثيرا. وتعرضت لكل أنواع الضغوط والاتهامات التي تحيط بالمشتغلين بالسياسة. سجنت مرتين في العهد الملكي، وعدة مرات بعد ذلك، وحتى سن الثامنة والخمسين. وكان لابد أن تنعكس تجربة السجن على الإبداع الأدبي.

يقول الكاتب المغربي عبد القادر الشاوي «السجن لا يصنع الأدب، ولكن الأدب هو الذي يحيل السجن إلى تجربة – وهذا مقياس عام ». وقد حولت لطيفة الزيات السجن إلى تجربة فنية، وإلى مؤشر سياسي حاد، وأطلقت رؤية ناقدة من قبل ومن بعد. وانتهت أيضا إلى حكمة مهولة وإلى مقياس عام، إذ أكدت «أن أقسى أنواع السجن هو سجن الإنسان لنفسه».

«الرجل الذي عرف تهمته» (١٩٩١)، رواية قصيرة أقرب ما تكون إلى مسرحية عبثية تقوم على المفارقة، وتجمع بين الكوميديا والمأساة. تعد وثيقة سياسية مروعة وساخرة، تحيط بكل ما يجري بالمجتمع من زيف وفساد وافتراء على الحق.

لقد «أخضعت رجلا عاديا» يمشي بجانب الحيط، لجانب من تجربتها في السجن بعد حملة ١٩٨١. «وكان اكتشاف عملية التسجيل التي فرضت على بيت أخي وبيتي واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة، اكتشافا مؤلما، لكن يبقى مع كل تجربة أيا كانت درجة إيلامها عنصر كوميدي يجمع بين الفكاهة والسخرية». وهو الأسلوب الذي استعملته في كتابة «الرجل الذي عرف تهمته» وكانت مضحكة ومبكية معا، حيث شهدنا الوقائع وتلفيق التهم. وهي الدراما التي عاشتها مصر بالفعل، ولكن واقع الفن كان أشد وأعنف، إذ أحاطت المأساة برجل بسيط حرّم على نفسه السياسة والتفكير وفرض الصمت على نفسه ورغب في النجاة دون أن يرتكب خطأ ما. كان مطحونا بواقع الحياة اليومية، مهزوما لتفشي القهر، ومع ذلك لم يسلم. كانت أقصى أمانيه الحصول على زجاجة زيت من الجمعية الاستهلاكية.

تعمل فينا صورها النافذة، يصيبنا التوتر الخلاق. حتى الكلمات وبعض الجمل ترددها الكاتبة وتعمل مثل اللازمة الموسيقية، لتؤكد المعنى وترفع حدة التفكير، «وما من أحد بسالم في هذا البلد». صاحبته إلى المعتقل فكرة ثابتة هي أن هناك خطأ ما، وأنه لا يلبث أن يحظى بالإفراج. تبدت قدرة الكاتبة وبراعتها وهي تدير رأس البطل. كأنما هبط مدينة غريبة لا يعرف حتى لغة أهلها– عنبر السياسيين، وشيئا فشيئا يدخل منطقة الوعي، الفهم. بدأ يعيد شريط حياته، وهم يجهزون شريط إدانته. عرف الآن تهمته، التهمة شائعة وتمسنا «فعلها وهو يأتمر بالأوامر ظالمة كانت أم عادلة، وهو يحني رأسه ويطيع، ويتلقى الصفعات، ويغض عن الخطأ. وعندما وصل إلى هذا الحد من التفكير شعر بقوة لا عهد له بها وبصفاء ذهن جديد عليه». وتطورت الشخصية بذاتها من خلال الموقف، وشهدنا جهد الكاتبة في محاولة تربيته وإنتاجه من جديد. وهي من خلال الحدث والمفارقة تطرح النظام كله للمناقشة والتفكير.

وتتركز أيضا قضية «الحرية» في روايتها المهمة «حملة تفتيش: أوراق شخصية» (١٩٩٣). إنها تعد وثيقة أخرى على المستوى العام والخاص، تسجل فيه أحداثا ووقائع، تتميز بسرد فني متقن، وفيها بعض اللحظات والمواقف التي ترتفع إلى قمم درامية فائقة. يقوم القص هنا على المفارقة أيضا، ومنذ العنوان – حملة التفتيش تكون للصوص، خونة مفسدين، مسلحين، ولكن لأوراق شخصية! مفارقة حادة وسخرية بارعة. وفي الوقت نفسه هي بالفن تصل وتفتش في أعماق الذات وكامن الرغبات واللحظات. وبإرادتها الحرة تقدم لنا نفسها هدية، وتعرض لحظات حياتها وتكوينها الشخصي والفني والسياسي أيضا. تقول في إحدى قصصها: «أرغب في تعرية الذات في استباحتها وهتك عوالمها الخاصة – شديدة الخصوصية». وتقول إنها تملك إرادة قوية وشجاعة فائقة.

وهي في حملة التفتيش لا تتبع السرد التقليدي ولا الترتيب الزمني، ودائما في عملها الفني ومسيرتها السياسية والإبداعية تنتمي إلى المجموع، وتضم إليها تجارب وخبرات الآخرين من أجل حياة أفضل للجميع. لذلك تسمي الجامعة بيتها، صلة العلم والمعرفة أقوى من رباط الدم. مثل اللقطات السينمائية تجذب الماضي في مقدمة الصورة . يخيل إليها أن جدها الكبير لم يوجد البيت ليكون مأوى أو مسكنا «بل ليكون أساسا مضيفة ومصدرا للتلقي والعطاء»، وأن البئر الضخمة فيه كانت موردا للمياه النقية للجيران والأحباب.

تشير إلى كتاب لم ينشر عن سجن النساء، تقدم نماذج باسم صديقاتي، السجانة فيه تشعر بحقيقتها رغم التحذيرات والتهديدات،

وبذلك يتحول المبنى الكئيب للسجن إلى مكان عزيز، لأنه يضم صديقة فيه. لقطات نادرة، ولحظات إنسانية فائقة، تسجل من داخل السجن ورغم القهر. ويسألها ضابط التحقيق يوما: لماذا تعمل بالسياسة وهي جميلة!

وتضحك في نفسها، وتمس الكلمة عمق أنوثتها ودلالها، ولا تستعلي عليه أو تلقنه درسا، فالذي يحقق لا يعرف معنى السياسة، كأنما يسألها لماذا تتنفس بعمق، أو تكتب بفن... إنها تريد معيشة أفضل ومستوى إنساني أجمل... تريد كما يقولون خبزا ووردا للجميع.

وبعد سلسلة من الهزائم يجيء يوم مجيد... ولولا ٦ أكتوبر١٩٧٣ لما شعرت برغبة في كتابة «حملة تفتيش»

وتصل إلى أقصى آيات التحقق والتوحد، تخلع ملابس الحداد، بعد أن استمعت من توفيق الحكيم إلى قصة الشهيد مجدي: في العشرين واقتحم بطائرته مبنى التوجيه الرئيسي، وتقول: الموت ليس واردا في قاموس العشاق، فشجرة العشق لا تموت، والعاشق يعيش في الناس ويعيشون فيه. هو يتناهى إلى لحظة التوحد، لحظة أن تستحيل الورقة إلى شجرة. وقد كان مجدي عاشقا. تكتب عن حرب أكتوبر قصيدة حب، قصيد سيمفوني، يضج بالحياة والجمال والانتصار، وتصل أوج فنها، وحسن أدائها في السياسة، في الكتابة وفي الحياة.



كتابة الوطن:

لطيفة الزيات بين «الباب المفتوح» و«حملة تفتيش»

د. سامية محرز

مما لا شك فيه أن اختيار العلاقة بين الأدب والوطن موضوعا لهذه الندوة المهداة إلى سيدة الرواية العربية، الدكتورة لطيفة الزيات، يعتبر مشاركة مهمة وضرورية في النقاش الدائر بالفعل حول الموضوع ذاته على الساحة الثقافية العالمية. ويبدو هذا الاهتمام العالمي جليا في كمّ الأبحاث والكتب والمقالات المنشورة في مجالي العلوم الإنسانية والاجتماعية في الآونة الأخيرة التي تتناول مسألة الوطنية والهوية القومية والانتماء القومي المتخيل من جانب أفراد الجماعة إلى كيان متخيَّل هو الآخر قد نسميه الوطن أو الأمة.

ومن اللافت للنظر أن تعنى معظم هذه الأبحاث بالربط بين التأريخ لإحساس الانتساب القومي المتخيَّل في العصر الحديث، وظهور الرواية الحديثة التي يعتبر تاريخ تشكلها وبنيتها بمثابة محاكاة لبنية الوطن ذاته. إذ أن هناك شبه إجماع لدى المؤرخين وباحثي العلوم السياسية وناقدي الثقافة على السواء، بأن الهوية القومية والمشاعر الوطنية ما هي إلا مفاهيم ثقافية حديثة التشكل والتكوين، تستمد شرعيتها ومصداقيتها من خلال تصويرها داخل مجموعة من الأعمال (الأدبية وغير الأدبية)، يعتبرها أفراد الجماعة مرآة لذلك الكيان المتخيَّل الذي يجمعهم – أي الوطن /الأمة. وقد ذهب عدد كبير من المتخصصين إلى القول إن تاريخ تقسيم الأعمال الأدبية العالمية إلى أدب قوميات National Literatures يرجع إلى ظهـــور الجنس الأدبي الروائي، باعتباره أداة مستحدثة للتعبير عن الانتماء القومي من خلال القص القومي.

ومن أهم الكتب التي ساعدت على بلورة النقاش حول علاقة الأدب بالوطن، القص القومي بالهوية الوطنية المتخيَّلة، كتاب صغير أحدث ضجة في الأوساط الأكاديمية الأمريكية ومازال، بعنوان: «الجماعات المتخيَّلة: تأملات في أصول وشيوع القومية»:Imagined Communities: Reflections on the Origins and spread of Nationalism. (Cornell U. Press, 1984)، لأستاذ العلوم السياسية ودراسات شرق آسيا بجامعة كورنيل، بنديكت أندرسون Benedict Anderson.

وأهمية كتاب أندرسون ترجع إلى كونه مغايرا لما سبق عليه من دراسات تناولت الحركات القومية، من منطلق أنها حركات سياسية في المقام الأول. فبدلا من التركيز على الجانب السياسي للقومية يتجه بحث أندرسون إلى آليات الشعور القومي ومحاولة فهمها، من خلال عوامل شخصية وأخرى ثقافية تشكل وتبلور إحساس الانتماء لذلك الكيان الذي نسميه الوطن. لذلك فإن السؤال الملح عند أندرسون هو: ما الذي يدفع كل هؤلاء البشر إلى حب الوطن والموت من أجله؟

وباختصار شديد، فإن إجابة أندرسون تتلخص فيما يلي:

١- أن هناك عدة عناصر متضافرة، من بينها العلاقة بين شيوع الرأسمالية وظهور الطباعة من ناحية، ثم شيوع اللهجات المتعددة وبدايات استخدامها في الكتابة من ناحية أخرى، أدت جميعها إلى خلق وتكوين ما يسميه أندرسون بالجماعات القومية المتخيَّلة.

٢- أن هذه الجماعات المتخيَّلة تتسم بأن أعضاءها لا يعرفون ولن يتسنى لهم أن يعرفوا بعضهم البعض.

٣- ومن أجل استمرارية تخيُّل الجماعة لذاتها بصفتها جماعة لها حدودها واستقلاليتها وسيادتها، تنشأ الحاجة إلى نسق أو شكل أو بنية تقنية تسمح بتخيلها باعتبارها جماعة.

٤- ويعتبر أندرسون أن ظهور الشكل الروائي (وإلى جانبه شيوع الصحيفة اليومية) من أهم الأدوات التقنية التي سمحت للجماعة بأن تتخيل ذاتها.

٥- ويخص أندرسون الرواية بالذات بهذه المكانة المهمة، لأنها من خلال بنائها تعيد إنتاج بنية الأمة نفسها. فالرواية مثلها مثل الأمة تقوم في بنائها على عناصر مهمة، من بينها التواقت والتزامن والتعددية، وكلها عناصر تجعل من الشكل الروائي البنية المثال لمحاكاة بنية الوطن ذاته. وهكذا تكون الرواية عند أندرسون من أهم الوسائل التي مكنت شعوبا بأكملها من تخيُّل انتسابها وانتمائها إلى الكيان القومي، أي الوطن/الأمة.

وأعتقد أن من أهم سمات تحليل أندرسون للعلاقة بين القص والوطن / الرواية والقومية زحزحته لمفهوم الوطن – من كونه حقيقة مادية جامدة خارجة على القص وموازية له، إلى كون الوطن خطابا متخيَّلا يقوم بخلقه وتشكيله وبنائه القاص المبدع نفسه داخل الرواية الأدبية، فيصبح الوطن من خلال هذا المنظور دائم التغير والتبدل متأثرا بالمتغيرات التاريخية، والأيديولوجية المحيطة به التي يقوم

بتصويرها ومحاكاتها الفعل الأدبي من خلال الرواية.

وفي قراءتنا هذه يتحول الوطن من كونه شيئا جامدا، ويصبح «نسقا خطابيا» -على حد تعبير فوكو- أي يصبح الوطن كيانا ديناميكيا يتخلق داخل القص، ويتميز دائما بازدواجية الوجه: وجه مشرق وآخر مظلم، وجه منصِف وآخر قاهر. ومن هنا تنبع المباعدة بين مفهوم الفعل الروائي القومي واستخدام الرواية الأدبية في خدمة المصالح القومية، حيث إن تخيل وجه الوطن يعتمد في المقام الأول على موقع القاص داخل الجماعة المتخيَّلة: اجتماعيا وثقافيا وأيديولوجيا. هكذا يمكننا تفسير أن الرواية قد تخيلت الوطن وكتبته، تارة باعتباره الكيان الوليد، وتارة باعتباره الكيان الفقيد، الكيان الذي تطوق إليه النفس والكيان الذي يقمع تلك النفس. وهذا المفهوم الجديد للوطن وتجلياته يخرجنا به من النطاق السياسي الضيق، ويمكننا من القول إن حضور الوطن أو غيابه في النص الروائي بهذا المعنى السياسي المحدود، ليس كفيلا بأن يؤهل أو يحرم الكاتب وقصه من المشاركة في كتابة الجماعة المتخيَّلة.

إلى جانب هذا، وعلى نفس القدر من الأهمية، فإن مفهوم الوطن باعتباره نسقا خطابيا يمكّننا من إعادة قراءة تمثيل المظاهرة الشعبية /حفل الزفاف البرجوازي/ حفل الشاي الأرستقراطي، على أنها جميعا تشارك، داخل العمل الروائي، في إنتاج ذلك النسق الخطابي للوطن المتخيل. أي أن معايير قراءة الأدب القومي لن تنحصر في كونه يمثل ويخدم الجانب السياسي للكيان الوطني، بل تتسع هذه المعايير لتعنى بمدى تمثيل التفاصيل الدقيقة التي تميز تخيُّل جماعة ما لذاتها.

وإذا كانت هذه العلاقة الجدلية بين الأدب والوطن، القص القومي والهوية الوطنية المتخيَّلة، تشغل اهتمام الساحة الثقافية العالمية، فبحثها وتحليلها في أدب العالم الثالث عامة، وأدبنا العربي خاصة، أكثر إلحاحا وضرورية. فحقيقة الأمر أن الإنتاج الأدبي العربي مازال لا يحظى بالقدر الكافي من الدراسة المنهجية التحليلية الدقيقة، بحيث يتمكن من أن يأخذ مكانة واضحة المعالم على الساحة الثقافية العالمية.

وعلاوة على ذلك، فإن العلاقة بين الأدب والوطن تصل إلى أعلى مستويات التجلي في إنتاجنا الأدبي الحديث، حيث ارتبط شكل الرواية العربية الحديثة وتطوره بالحركات الوطنية والانتماء القومي منذ أواخر القرن التاسع عشر. صحيح أن هناك عددا قليلا من الدراسات اهتمت بالعلاقة بين الأدب والسياسات الثقافية بشكل عام في العالم العربي، إلا أننا مازلنا بحاجة ماسة إلى ذلك المستوى من البحث الذي يتناول العلاقة بين الكاتب وتمثيله للخيال القومي الجمعي داخل النص الأدبي ذاته.

والجدير بالذكر أن منهج أندرسون في تعريف الوطن المتخيل على مستوى فهم الإحساس بالهوية القومية، وذلك الشعور بالانتماء إلى كيان متخيَّل كامن في المستوى الشخصي والثقافي، مؤداه أيضا إعادة تقييم موقفنا من الكتابة الروائية النسائية / النسوية باعتبارها كتابة للوطن من وجهة نظر مغايرة.

فكلنا يعلم أن معظم الدراسات التي تناولت علاقة الأدب بالوطن في العالم العربي، اختارت نصوصا للكاتب العربي الرجل باعتباره الممثل الشرعي الوحيد للهوية القومية والسياسية معا الذي تتسم أعماله بقدرتها على تصوير ذلك الخيال القومي الجمعي.

صحيح أن «مشاركة» المرأة الكاتبة تؤخذ في الاعتبار، إلا أن دورها يكون باستمرار محصورا في الحديث عن أهمية ظهور صوتها باعتباره أنا /الفرد/ المتكلم الذي يهتم في المقام الأول بالتعبير، لا عن الهوية الجمعية وإنما الهوية الفردية الشخصية.

وعلى الرغم من هيمنة هذه التصورات عن دور الروائي العربي وقرينته الروائية العربية التي تجعل من الأول كائنا تاريخيا مشاركا في تصوير الهوية القومية المتخيَّلة، وتسلب الثانية من ذات الكينونة التاريخية بشكل عام، فإن القارئ للأدب العربي الحديث لا يسعه إلا أن يلحظ ما شهدته المنطقة العربية على مدى الثلاثين عاما الماضية من إنتاج أدبي ضخم ومتميز للكاتبة والروائية العربية، يرتبط ارتباطا شديدا بالوطن وهمومه، وشارك بدون أدنى شك في إنتاج وتشكيل الخيال القومي الجمعي للأمة من وجهة نظر مغايرة.

وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نلحظ أيضا وجود علاقة مباشرة بين ولادة الهوية القومية الحديثة في الوطن الحديث، بحدوده المستقلة وسيادته السياسية، وبزوغ صوت المرأة العربية من خلال الشكل التقني الروائي. فليس بمحض المصادفة أن تكون بدايات الرواية النسائية العربية مرتبطة ارتباطا حميما بفترة الخمسينات والستينات في المنطقة العربية، سواء كان ذلك عند ليلى البعلبكي من لبنان، لطيفة الزيات من مصر، أو آسيا جبار من الجزائر، على سبيل المثال لا الحصر.

وهذه المؤشرات جميعها تفرض علينا إعادة قراءة الرواية العربية النسائية، والخروج بها من ذلك الهامش الذي طالما سلبها دورها في تخيُّل الجماعة، وأدرجها في سياق الكتابة الذاتية الشخصية المنغلقة على العالم الخارجي والهاجس الوطني الجمعي.

إن إعادة قراءة الرواية النسائية من هذا المنظور الجديد مؤداه الحتمي رؤية جديدة للمرأة باعتبارها كائنا تاريخيا فاعلا في تشكيل الخيال القومي الجمعي، وصورة جديدة تضع رواية المرأة العربية في قلب كتابة الوطن وتخيله.

وتكمن أهمية هذه القراءة الجديدة في أنها تنتشل كتابة المرأة العربية من جيتو الكتابة الذاتية من ناحية، وجيتو الكتابة النسائية من

ناحية أخرى. إلا أننا في كل مقولاتنا هذه لا نتطلع بالمرة إلى مسح مكاسب الدراسات التجانسية Gender Studies التي علمتنا أن كتابة المرأة لابد أن تكون مغايرة لكتابة الرجل، لا من منطلق اختلافهما البيولوجي وإنما نتيجة لموقعهما داخل الحقل الثقافي والاجتماعي للجماعة المتخيلة. أي أن انتشال رواية المرأة العربية من الهامش ووضعها في قلب كتابة الوطن، لا يعني بالمرة أنها تكتب هي الأخرى مثل الرجل، وإنما يؤكد تمايزها عن الأديب الرجل في تصويرها للخيال القومي الجمعي.

إن القصور في قراءة رواية المرأة العربية من هذا المنظور يكون بمثابة بتر للخيال القومي الجمعي. وقد يعزز هذه المقولة موقف الباحث البنغالي بارتا تشترجي Partha Chatterjee في دراسته للسير الذاتية النسائية في البنغال، في منتصف القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين.

يقرّ تشترجي، وهو أستاذ العلوم السياسية بجامعة كلكتا، بأن الباحث في أرشيف التاريخ السياسي الرسمي لن ينجح في فهم العلاقة بين تلك المرحلة الانتقالية في البنغال في القرن التاسع عشر وصورة المرأة الجديدة المقرونة بهذا التغيير، إلا من خلال الداخل، أي النصوص السردية النسائية المنبثقة من بيوت الطبقة المتوسطة.

إن موقف تشترجي من نصوص السيرة الذاتية النسائية في بلاده يؤكد أهمية صوت المرأة في صياغة الخيال القومي الجمعي، أهمية تفوق في كثير من الأحيان ما قد يوفره الأرشيف القومي الرسمي في تصوره وتصويره للجماعة.

وقد لعبت الروائية العربية، وما تزال، دورا حيويا في كتابة الوطن وتخيله، من خلال تصويرها لوجوهه المتعددة: الوطن الموجود/المفقود، الحاضر/الغائب، الجامع/المشتّت، المنصِف/القامع، الحلم/الكابوس.

وإذا كانت لطيفة الزيات عمادا من أعمدة كتابة هذا الوطن المتخيَّل عبر أعمالها الأدبية، ونموذجا لتجسده بوجهه المزدوج، من خلال مسيرتها الحياتية والسياسية والعملية، فقد أصبحت محاطة بكوكبة من الأديبات العربيات يشاركن هن الأخريات في إنتاج الخيال القومي الجمعي بأعمال روائية متميزة، تقف في صدارة الإنتاج الأدبي العربي الحديث وتصويره للوطن. أذكر على سبيل المثال لا الحصر، أعمال روائيات عربيات مثل سحر خليفة وليانة بدر من فلسطين، حنان الشيخ وهدى بركات من لبنان، رضوى عاشور وسلوى بكر من مصر، ليلى أبو زيد من المغرب، وغيرهن كثيرات.

إن العلاقة بين الأدب والوطن بيّنة الوضوح في جميع أعمال لطيفة الزيات، يتطابق فيها فعلها الأدبي الإبداعي ومقولاتها وتعبيرها عن إحساسها كمبدعة عربية منصهرة في صلب الخيال الجمعي. فهي تقول عن «الباب المفتوح» أول أعمالها الروائية التي نشرت عام ١٩٦٠، والتي تميزت بالتفاؤل الإنساني والإبداعي معا، بعد انفتاح الباب أمام المرأة الشابة والروائية الطليعية في آن واحد:

«... تخلَّق الشعور الطاغي المطالب بالتعبير حول عدوان ١٩٥٦ وكسر هذا العدوان، وحول الذات المنغلقة على نفسها والذات المتفتحة على الشعب والوطن، وحول حقيقة أن الإنسان لا يجد نفسه حقا إلا إذا فقد هذه الذات بداية في قضية أكبر من ذاتيته وفي حقيقة أكبر من حقيقته. وكان الباب المفتوح هو باب الناس وباب الوطن، وكانت رواية «الباب المفتوح» (ألف، ١٠، ١٩٩٠، ص١٣٩).

وفي مقابل هذا الوجه الحماسي المشرق المفعم بالمشاعر الوطنية والمسئولية القومية في مواجهة الدخيل المستعمر، من أجل بناء الوطن الوليد وخلق الذات الوليدة، نجد الوجه الآخر للوطن في وصف لطيفة الزيات لتجربتها الحياتية والإبداعية معا، في شهادتها عن «حملة تفتيش: أوراق شخصية» التي نشرت عام ١٩٩٢، أي بعد مضي أكثر من ثلاثين عاما على «الباب المفتوح»:

«يتكون هذا العمل من جزأين، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل، تتناول سنوات الوعي، وإن تحلقت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتها وأنا في سجن النساء ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، وتتحلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، ثم تبلوره أثناء فترة السجن، وحملة التفتيش التي تقع فعلا على المستوى المادي للسجن، تدور بالطبع على امتداد العمل على المستوى النفسي. وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسي، أبدد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمزق أساطيري أسطورة بعد أسطورة، لأقف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها» (فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٣٢٧).

ها نحن أمام الازدواجية الوطنية: خروج بالذات من انغلاقها وإفساح الطريق أمامها في مرحلة «الباب المفتوح» ثم تشظي هذا التفاؤل وتعثره في «حملة تفتيش» آخر المطاف.

والقارئ لنصيّ لطيفة الزيات بعد سماعه شهادتها عنهما يجدهما بالفعل تجسيدا لازدواجية وجه الوطن، لا من حيث مضمونهما فحسب (المد الثوري في «الباب المفتوح» مقابل انكساره في «حملة تفتيش»/ انطلاق الذات في النص الأول وانقباعها في النص الثاني/ خروج من السجن مؤداه عودة إليه)، بل هما تجسيدا لتلك الازدواجية من حيث البنية والتقنية الفنية داخل العمل الأدبي ذاته.

كيف تعبر إذن لطيفة الزيات عن هذه الازدواجية، الوجه المشرق والآخر القاتم، في عملين تباعد بينهما ثلاثون سنة من الأحداث السياسية والشخصية والعملية؟ ما هي الأدوات والاستراتيجيات الإبداعية التي توظفها هذه الروائية الكبيرة في تخيلها للوطن من

منظورين متعارضين تمام التعارض، لكي يقف القارئ على حقيقة أن الوطن «نسق خطابي» تقوم بإنتاجه المبدعة داخل النص الروائي الذي يتحقق عبره الخيال القومي الجمعي؟

أولا نجد أن الحدث التاريخي الجمعي هو الإطار العام الذي تكتب لطيفة الزيات من خلاله نصيها المختلفين. ولكن شتان بين الحدث التاريخي في «الباب المفتوح» وقرينه في «حملة تفتيش». ففي «الباب المفتوح» يقترن الحدث التاريخي بالمقاومة والانتصارات من بداية النص بمظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦، وحتى نهايته في بورسعيد ١٩٥٦. وتصور لطيفة الزيات حدث الانتصارات عبر سرد قصصي متصل زمنيا يتطور تطورا أفقيا منطقيا. وفي مقابل ذلك نجد الحدث التاريخي في «حملة تفتيش» قد اقترن بالانهزام والتقهقر، فالتاريخ المهيمن على «حملة تفتيش» هو تاريخ الهزائم/ الفراق/ السجن/ الموت: ١٩٦٧، ١٩٧٣، ١٩٨١. وإذا كانت الرواية الأولى تؤرخ لحقبة المد الثوري تقنيا عبر توالي السنين تواليا زمنيا متصلا داخل النص الأدبي، ففي «حملة تفتيش» يفقد الحدث التاريخي تسلسله المنطقي هذا، فيجيء مبعثرا، متعثرا محاكيا في ذلك تعثر الحقبة التاريخية نفسها.

وعلى الرغم من أن النصين يتمحوران حول كينونة الشخصية الرئيسية وعلاقتها بالحدث التاريخي، فشتان أيضا بين تصوير هذه العلاقة في العمل الأول والعمل الثاني. ففي «الباب المفتوح» يتواصل نضج البطلة «ليلى» وتبلور ذاتها، مع نضج الحدث التاريخي واكتماله في آخر الرواية، أما في «حملة تفتيش» فيصبح الرمز المهيمن المقرون بالشخصية الرئيسية هو رمز عدم الاكتمال، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم الحدث أم العلاقات أم الكتابة... إلخ. وإذا كانت ليلى في «الباب المفتوح» هي صانعة الأسطورة وخالقة النهاية السعيدة، فإن الشخصية الرئيسية في «حملة تفتيش» هي ممزقة تلك الأسطورة، الواعية باستحالة «الباب المفتوح» ونهايته السعيدة. إن الراوي في «الباب المفتوح» عينه باستمرار على وصف الحاضر وتأمل إمكانيات المستقبل، أما راوي «حملة تفتيش» فيغوص في الماضي باستمرار هروبا من الواقع المحزن.

وإذا كان زمن القص المهيمن في « الباب المفتوح» هو الفعل المضارع الذي يركز انتباه القارئ على الحاضر في النص، فإن استخدام ماضي الفعل هو الذي يميز «حملة تفتيش» مطالبا بذلك القارئ التركيز على الغائب عن واقع النص لا على ما هو حاضر فيه.

كل هذه المؤشرات تؤكد ضرورة إعادة قراءة النصين، لا من حيث إن الأول قص حكاية ليلى، ابنة الطبقة المتوسطة التي تتمرد على قيود البيت الأبوي، وإن الثاني محاولة غير تقليدية في كتابة السيرة الذاتية، بل من حيث إن هذين النصين يمثلان ركيزتين في كتابة علاقة المرأة بالوطن: الوطن الحلم/ الوطن الكابوس، ومكان المرأة داخل هذا الخيال الجمعي القومي.

أما عن استخدام وتوظيف عنصر المكان في النصين، فنجده مرتبطا ارتباطا وثيقا بمكانة المرأة الجديدة/ الحديثة داخل الوطن. ففي «الباب المفتوح» كما في «حملة تفتيش» يلاحظ القارئ أن لطيفة الزيات تلجأ إلى الداخل لا الخارج، أي أنها تبلور علاقة بين المرأة وعنصر المكان المنغلق داخل الوطن، من خلال توظيفها للبيوت / السجون/ النصوص، وفي «الباب المفتوح» يدخل القارئ بيتا للطبقة المتوسطة بوصفه مكانا تتبلور داخله علاقة المد القومي بصورة المرأة الجديدة، متعرفا على تأثير الحدث التاريخي على الذات، سواء كانت تلك الذات فردية، متمثلة في شخص ليلى، أو كانت ذاتا جمعية متمثلة في عائلة محمد أفندي في علاقتها بالشارع المصري وأحداثه:

«وبالنسبة لهؤلاء الناس كانت المعركة قد انتهت والمكاسب والخسائر قد تحددت، ولكن المعركة لم تكن قد انتهت بعد ولا تحددت الخسائر بالنسبة لعائلة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية والذي يسكن بالمنزل رقم ٣ بشارع يعقوب بالسيدة زينب.» («الباب المفتوح»، ص ٢).

ومن هذه الفقرة يتضح للقارئ أن هناك معركتين: إحداهما في الخارج والأخرى في الداخل، وأن الثانية أي المعركة داخل بيت محمد أفندي، قد تفوق في الأهمية المعركة التي حدثت بالخارج. وفي هذا الموقف تعليق واضح على ماهية الحدث التاريخي وكيفية كتابته. إذ أن النص يدوّن الحدث الخارجي (مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦)، ثم يتجه بالقارئ إلى الداخل في محاولة لفهم هذا الحدث الخارجي وتأثيره على بيت محمد أفندي سليمان. وتتجسد معركة الداخل طوال النص من خلال الحوار والنقاش والشجار. فبيت محمد أفندي يفيض بالكلام والأصوات والحياة. تكتب لطيفة الزيات كل ذلك في مقاطع حوارية بديعة مستخدمة لغة الشارع، العامية المصرية.

ومن خلال هذه اللغة العامة يدخل الخارج إلى الداخل فيصبح بيت محمد أفندي معبأ بالشارع متشكلا به، بحيث إن كتابة تاريخ ذلك الشارع بأحداثه التاريخية الكبرى تستحيل دون الدخول إلى بيت محمد أفندي. فلولا هذا البيت وتاريخ معاركه طوال النص، لما خرجت ليلى إلى الشارع في آخر الرواية. وهذه العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج تملأ النص بالحياة، بحيث يصبح التطور المنطقي الوحيد للنص هو الخروج من الداخل إلى الخارج: نبدأ بالبيت وننتهي إلى الشارع بعد أن تُحسم المعركة (أو هكذا يتصور نص «الباب المفتوح») في الداخل والخارج معا.

أما عن البيوت في «حملة تفتيش» فتظل صامتة خاوية مرتبطة ارتباطا وطيدا بالماضي! ومن أجل أن نتبين الاختلاف في توظيف البيت باعتباره عنصرا أساسيا في بنية القص عند لطيفة الزيات، نأتي

بعدة أمثلة متسلسلة لوصف ذلك المكان في نص «حملة تفتيش»:

«تنقلت في حياتي بين الكثير من المساكن ... وكان سجن الحضرة مسكني لفترة من فترات حياتي» (ص ٢٦).

«غادرت بيته (بيت الزوج الثاني) أخيرا في يونيو ١٩٦٥، عائدة إلى بيت أسرتها مثبتة أن الأرض كروية، أو بالأحرى أن مجرى حياتها هي هو الكروي» (ص ٢٨).

«كان البيت القديم قدري وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنعي واختياري، وربما لأن الاثنين شكلا جزءا لا يتجزأ من كياني، وربما لأني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحا نهائيا، اختل سير حياتي» (ص ٢٩).

«(حسبت أن آخر رباط انفصم بينها وبين البيت القديم وسقطت في منتصف الطريق)، ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زيجتها الثانية أنها عادت إلى أحضان الأب والبيت القديم» (ص ٣٢).

وهناك عدة عناصر مهمة تجمع بين هذه الفقرات، وتؤكد أن توظيف عنصر المكان / البيت في «حملة تفتيش» يقف موقف المعارضة مع توظيف العنصر نفسه في «الباب المفتوح». فالبيت في الفقرات كلها مقرون بالعودة والتكرار والرجوع في حركة دائرية، «كروية» لا توحي بالخلاص أو الخروج الذي ميز نص «الباب المفتوح». والبيت مقترن أيضا بالسجن، فكلاهما انغلاق وكلاهما عزلة - قد يكونان الملاذ وقد يكونان الغربة وقد يكونان الهروب.

وإذا كانت «ليلى» تخرج على الأبوة في نص «الباب المفتوح» (أو هكذا تعتقد)، فإن الشخصية الرئيسية في «حملة تفتيش» تجد أن لا ملاذ من الأب والبيت القديم: يتحقق ذلك على المستوى الشخصي في صورة الزوج، ثم يتحقق من جديد على المستوى السياسي في حقيقة السجن. وإذا كانت «ليلى» تخرج من بيت الأب إلى الشارع، فإن الشخصية في «حملة تفتيش» تتعثر داخل هذه البيوت - تصنعها مرارا وتكرارا، حتى يتصور القارئ أن السيرة الذاتية مكتوبة بها ومنها وفيها. وعلى الرغم من كثرة البيوت في «حملة تفتيش»، إلا أنها تظل صامتة، خالية من الحياة التي ميزت بيت محمد أفندي سليمان، يباعد بينها وبين القارئ الأسلوب السردي المستخدم طوال النص، مما يجعل من البيت لا المكان الذي يتواصل مع الخارج بل ذلك المكان المنعزل عنه المنغلق عليه.

أما عن بنية النصين فنجد أنفسنا أمام اختلاف واضح القسمات.

فنص «الباب المفتوح» مبني على اللوحة المكتملة المتعددة. إذ أن كل فصل من فصول الرواية قائم بذاته، ويعالج في اكتماله جزئية ما من إشكاليات الرواية ككل، وتتسلسل هذه الفصول بجزئياتها تسلسلا زمنيا ومنطقيا كما سبق القول. فيكون العنصر المحوري في بنية «الباب المفتوح» هو عنصر التوالي الذي يؤدي في شكل من أشكاله إلى الاكتمال. فالنص يبدأ في عام ١٩٤٦ وينتهي في عام ١٩٥٦ - نص له بداية ونهاية، غايته الأولى إنتاج صورة متكاملة لتلك الحقبة المليئة بالمتغيرات. واستخدام عنصر التوالي الزمني في النص يضفي عليه نزعة الحتمية والتقدم إلى الأمام والوصول إلى نتيجة. وهذا بالفعل ما يحدث في النص وخارجه أيضا، أي أن هناك تطابقا بين بنية النص ورؤية المبدعة للواقع، في فترة تاريخية التحمت بالمد الثوري وانفتاح الأبواب.

وعلى نقيض هذا يجد القارئ أن «حملة تفتيش» توظف عنصر التجاور لا التوالي بوصفه عنصرا أساسيا في بنية النص. إنه نص ينحّي المنطق والتسلسل جانبا: لا بداية واضحة ولا نهاية قاطعة، بدءا من حقيقة أنه مكتوب في جزأين متقابلين لا متتاليين، يعيد الثاني منهما قص ما ورد بالفعل في الجزء الأول، من منظور مغاير، وانتهاء بحشد أجزاء أخرى داخل الجزأين الأساسيين من مقاطع من سيرة ذاتية لم تكتمل، ومقاطع من روايات لم تكتمل، هي الأخرى. فيصبح عدم الاكتمال هو السمة المهيمنة على النص.

وفي توظيف لطيفة الزيات هذه التقنية في بنية النص، تعليق واضح على العالم الذي أنتج النص ذاته: عالم فقد منطقيته وتسلسله وسلاسته ووضوحه وحتمية أحداثه.

هاهما وجها الوطن: الحلم / الكابوس، المحرر / القامع، المنطلق/ المتعثر، تصورهما لطيفة الزيات، لا من حيث مضمون النصين فحسب، وإنما من خلال تطويعها لأدواتها الإبداعية في خلق الخيال القومي الجمعي، لا من حيث رصدها للأحداث الكبرى، وإنما من خلال تأريخها لدقائق الأمور التي تسمح بفهم تلك الأحداث الكبرى. فتحية لهذه القمة الشامخة التي أعطت وما تزال عمرا وفعلا وإبداعا.

لطيفة الزيات: بروفيل ناقدة

سيزا قاسم

سمعت عن لطيفة الزيات وقرأت لها، قبل أن أقابلها بسنوات طويلة. وبرغم أننا ندور في أفلاك مختلفة، فمساراتنا تتقاطع أحيانا: أقل مما أحب أن تكون. غير أن لها حضورا ومكانة في نفسي تجعل خاطرها يطفو على السطح، دون مبرر واع أو واعز مباشر، وهذا الخاطر تصاحبه مشاعر الود، والإعجاب والاحترام والدفء. ولا أدعي معرفتها معرفة حميمة تعطيني حق التحدث عنها، بصفة شخصية. غير أن لدي مصادر محببة، أود أن أستعين بها لرسم الصورة التي تشكلت لها في نفسي، على مر السنين. من هذه المصادر(الشهادة) التي قدمتها في كلية آداب القاهرة سنة ١٩٩١، والكتاب الذي صدر لها بعنوان «الصورة والمثال» عن نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، فالمصدر الأول يعرفنا بمن هي لطيفة الزيات، أما الثاني فتتجلى فيه معالم لطيفة الزيات الناقدة.

عندما طلب قسم اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة القاهرة من لطيفة الزيات أن تقدم شهادتها سنة١٩٩١، كان منهجها في تقديم هذه الشهادة كاشفا عن إدراكها الخاص للعلاقات التي تربط الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، وبالموقع الذي يحتله هذا الفرد في مجتمعه. والشهادة، هي المعاينة، والحضور، وقول الحق، والخير القاطع. فالشهادة إخبار بما عايشه الشاهد، هي خطاب يأتي في شكل رواية أقرب إلى الخطاب السردي التاريخي الذي يتناول سلسلة من الأحداث مرتبطة ارتباطا وثيقا بمنتج الخطاب، حيث إنها لابد أن تكون نابعة من متكلم، لا يكفي أن يكون معاصرا للحدث، بل يجب أن يكون عايشه وتابع تطوره، وأن تطابق شهادتُه ما شهد. وعندما اختارت لطيفة الزيات أن تقدم شهادتها كانت واعية بأن ما تقدمه ينبع من «دائرة الخواطر الذاتية التي تمليها طبيعتها (أي الشهادة)». فبالطبع لا يمكن أن يقدم آخر شهادة بصوت الشاهد، أو حتى من وجهة نظره، حيث إنها في المقام الأول خبرة ذاتية للحدث. ولكن هل هذه الخواطر الذاتية موضوعها ذات المتكلم؟ أم أنه جزء من دائرة أكبر يندمج فيها، يتأثر بها ويؤثر فيها؟ جاءت شهادة لطيفة الزيات كما عنونت لها «شهادة على العصر»، فأدرجت نفسها في سياق العصر الذي عاشته وتعيش فيه. لم تنظر إلى ذاتها كأنها منبتة الصلة عن الإطار العام الذي تنتمي إليه، أو على أنها البؤرة التي تحتل مركز الشهادة، بل نظرت إلى نفسها على أنها ثمرة المعطيات التاريخية التي واكبت حياتها.

وقد نتساءل ما منهج لطيفة الزيات في تقديم هذه الشهادة؟ وبرغم أن الشهادة نوع من أنواع الخطاب التاريخي، إلا أنها تختلف عنه، من حيث المسافة التي تفصل بين المتكلم والمادة التي يعرض لها. فالشهادة تعتمد على ذاكرة المتكلم الفرد ولا تعتمد على الذاكرة الجمعية التي تتمثل في الوثائق التاريخية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الشهادة لا تتأثر بالغربة التي قد يشعر بها المؤرخ، عندما يتناول حقبا تاريخية قديمة يصعب عليه إعادة بناء أنماط حياتها المندثرة. فالشاهد المعاصر يتميز بالألفة مع مادته التي هي جزء من حياته النفسية، العاطفية، والفكرية، بل هي منبع معتقداته، وثقافته، وعاداته وتقاليده، وقد تغلغلت في أعماق نفسه حتى إنه يتفاعل معها، بطريقة شعورية ولا شعورية. غير أن هذا لا يعني أن الشاهد قادر على أن يتمثل «العصر» الذي يعيش فيه. فالواقع ليس معطى واضح المعالم، قابلا للمعرفة الموضوعية من قبل الشاهد، و«العصر» عصور مختلفة، متعددة، متحركة، مركبة، متلونة، ومن ثم فإن «عصر» لطيفة الزيات، كما تقدمه في سنة ١٩٩١، هو محصلة خبرتها الخاصة وإعادة بناء لهذه الخبرة. وإعادة البناء هذه تخضع لمجموعة من الأطر يفرضها اختيار الشرائح المنسلخة من مجموع عناصر الواقع، وتصور الشاهدة للعلاقة التي تربط بين الوحدات المنتقاة من الواقع، وانتقاء ذكريات معينة، من مخزون الماضي، وتلوينها بما تبعها من خبرات على مجرى الزمن.

وقد اختارت لطيفة الزيات في هذه الشهادة التسلسل الزمني الذي يبدأ بمولدها في دمياط، حتى لحظة تقديم الشهادة. غير أن بداية الرواية ونهايتها لم تكن إلا إطارا شكليا إلى حد بعيد، إذ طغت الأحداث العامة- مساحة وأهمية- على الأحداث الخاصة. ولم تحدد لطيفة الزيات وضعيتها الخاصة في المجتمع، أي خلفيتها الاجتماعية من حيث انتمائها الطبقي، أو خلفيتها الثقافية، أو ظروف النشأة والتربية. وقد يعود هذا الاختصار في التحدث عن النفس إلى نوع من الخجل والتواضع وعدم تضخم الذات، وهي صفات نادرة تتحلى بها لطيفة الزيات، أو قد يعود إلى الاعتقاد بمسئولية الفرد، وأنه هو صانع نفسه في النهاية، وليس نتاجا حتميا لظروف منشأه الاجتماعي والثقافي. فالإنسان لا يظل طوال حياته ابنا لوالديه ولكنه يشكل نفسه، بفعل إرادته وطبقا لاختيارات حرة وواعية. وهذا المبدأ يتردد كثيرا في مختلف كتاباتها.

وركزت لطيفة الزيات في هذه الشهادة- لطبيعة المقام الذي ألقتها فيه، وهو المؤتمر العالمي للأدب المقارن- على الإنتاج الثقافي والفني الذي ظهر على مدى خمسة وستين عاما، ولكن الذي يبدو واضحا هو الربط بين الأحداث التاريخية والأفكار والمفاهيم التي ترى الشاهدة أنها تتولد عنها. فمثلا أرجعت «مفهوم الأمة بمعناها العلمي الدقيق» إلى الانفصال عن الدولة العثمانية، ورأت أنه أخذ يتبلور ويتعمق بكل أبعاده بفضل ثورة ١٩١٩، وأنه قد تولد من مفهوم الأمة مفهوم جديد للتاريخ بوصفه نسقا ونظاما متكاملا تتدرج فيه مختلف الظواهر. غير أنه يخيل إلي أن وعي التسعينات صبغ مفهوم لطيفة الزيات في تفسيرها تاريخ العشرينات، فتقول:«وفي ظل هذه الرؤية التاريخية أصبح الآخر هو الأوروبي، وصورة الآخر هي المثال الذي يحتذى، وخاصة ثقافيا وعلميا...». وأظن أن هذا الوعي بـ «الآخر»، والإحساس بالغربة تجاهه، مفهوم متأخر لم يكن معروفا في عشرينات القرن.

وقد قسمتْ الحقبة التاريخية التي تناولتها إلى عقود، حاولتْ رصد أهم التوجهات الفكرية التي ميزتها. وفي كل عقد بدأت بالأعم (أحداث عامة منبعها غير محدد: اتجهت المحاولات...، تم إضفاء الطابع القومي...، ارتبطت هذه الرؤية...) الذي ميز حركة المجتمع ككل، وما ساده من مناخ (مناخ ليبرالي، علمي متفتح، مثلا)، ثم الأخص، فهم أفراد «يعبرون» عن هذا المناخ، ثم الأخص، عندما تعبر عن تجربتها الشخصية المستمدة من هذا التيار العام.

ومن اللافت للنظر أن تستطيع لطيفة التسعينات أن تنظر إلى العقود الماضية، بعين الصبية المفتونة بعوالم «باهرة الجمال»، وهي تتفتح أمامها. فهي لا تقيم، ولا تحكم على رواية توفيق الحكيم «عودة الروح» بمعاييرها النقدية الحالية وأدواتها الناضجة، ولكنها تعيد وقع التجربة الأولى التي غرست البذور الأولى لموهبتها الإبداعية.

ولا أود هنا أن أتوقف طويلا عند كل التفاصيل التي تشكل نسيج هذه الشهادة الرائعة، ويكفي القول إن لطيفة الزيات استطاعت في هذا الحيز الضيق (نحو عشر صفحات) أن تستخلص المسارات العريضة لحركة الفكر في هذه الحقبة التاريخية الممتدة بصوت هادئ، متزن، رصين. فلا تتسرع إلى إطلاق الأحكام إلا فيما ندر، وهي ليست أحكاما بمعنى المصادرات، بل بلغت بها الرقة والاحترام أن سمتها «تحفظات». ينبع هذا التحفظ الشديد في إصدار الأحكام المطلقة من نضوج فكري عميق ومتأصل، ومن أمانة مع نفسها ونحو الآخر، ومن احترام لكل مجهود إنساني، مما يعطي لآرائها مصداقية أصيلة. وأخيرا وليس آخرا، فهذا صوت يشع دفئا ومرحا، فلا شك في أن لطيفة الزيات لن تكون لطيفة، دون هذه الضحكة الرنانة الممتعة، ويظهر حبها للدعابة حين قارنت بين مشروع جيلها وجيل الشباب قائلة:

«لقد كان مشروع جيلي هو تغيير وجه مصر، أما مشروع جيلك فهو عبور الإنسان للطريق العام بسلام دون أن يمسه ضرر».

قلت في بداية حديثي إني قرأت للطيفة الزيات قبل أن أتعرف عليها، وكان ذلك منذ ما يزيد على ربع القرن. فانكببت على كتاباتها عن نجيب محفوظ، عندما كنت أعد رسالة عن تحليل بنائي مقارن (للثلاثية). واكتشفت من الوهلة الأولى تميز كتاباتها بين الكم الهائل من الكتابات المتاحة عن نجيب محفوظ. وبرغم كثرة تنقلي بين ما كتب عن محفوظ إلا أن كتاباتها كانت أكثر إلهاما لي من غيرها. وبرغم أنها لم تفرد مساحة للثلاثية، غير أنني لمست في كتاباتها نظرة ثاقبة وفهما عميقا لنصوص محفوظ. لماذا أحببت كتابات لطيفة الزيات، وكيف استطعت ، وأنا أحاول أن أستكنه البنيات الشكلية التي تتحكم في تشكيل ثلاثية نجيب محفوظ، أن أستلهم كتابات ناقدة تقف على طرف النقيض من منهجي، أو هكذا قد ينظر البعض إلى العلاقة بين مختلف المناهج التي تتناول النص الأدبي، فلا يحتمي كل بمنهجه داخل خندق عميق، مقيما حول نفسه المتاريس وأسوار الحجج لتغليب منهجه ودحض غيره من المناهج فحسب، بل يجب أن يتجاهل وجود الآخر ويؤاخذ إذا نظر خارج المذهب الذي ينتمي إليه، وكأنها حروب دينية! حتى لقد أخذ على لطيفة الزيات أنها ترجمت بعض مقالات ت.س.إليوت فسئلت يوما:

«ترجمت مقالات نقدية لإليوت إلى العربية، ألا ترين أن هناك ما يدعو إلى الاستغراب وأنت الناقدة ذات التوجه الاجتماعي وهو الناقد المرتبط بعتاة اليمينيين؟».

فلم ينصب الاستنكار على المقالات التي ترجمتها، بل على توجه الشاعر السياسي، وبرغم مرونة لطيفة الزيات وتفتحها على مختلف الاتجاهات والمذاهب الأدبية، إلا أنها شعرت بضغط الجماعة، مما جعل ردها اعتذارا عما فعلت، وأنها إنما ترجمت مقالاته لأنها كانت تدرسها، وإن كان قد فاتها أن ترد عليها لتفندها!!! وأنا لا أختلف فقط مع مثل هذا الانتقاد، بل أرى في تفتحها هذا فضيلة تحمد لها، وقد تكون أحد روافد إعجابي بكتاباتها لما تضفيه عليها من غنى وتنوع وتركيب متضافر بل ومتعارض. ولذلك وجدت فيها ناقدة فريدة. وأنا لا أدعي بأنني الحكم الفيصل في تقييم أعمال نقاد نجيب محفوظ، ولكن أتحدث فقط عن تجربتي الخاصة مع كاتبة خاطبتني وألهمتني في مرحلة من المراحل المهمة في تكويني العلمي، وأنا مدينة لها بالكثير. وربما سيؤخذ عليها أنها كانت مصدرا من مصادر دراسة تتميز بالشكلية الخالصة، وبالانسياق وراء المنهج البنائي اللاتاريخي!!

إن اللافتات تكبل الفكر، ولا ضير من تصنيف الأعمال والنقاد على ألا يؤدي ذلك إلى الانغلاق. فالعمل الجيد المقنع العميق الأصيل يفتح دروبا أمام التجديد مهما كان توجهه، أو توجه كاتبه. إذ أن العمل الأدبي ظاهرة إنسانية فنية مركبة، بل أكاد أقول معقدة، لا يمكن

لمدخل واحد أحادي التوجه أن يحصر كل جوانبها، ولذلك تعددت المناهج النقدية في تناول العمل الأدبي. ومن العبث أن يختزل العمل الفني في جانب وحيد. ولما كانت كل دراسة لا بد أن تنتهج منهجا محددا وتتوجه إلى محور من المحاور، فإن تطبيق مناهج أخرى في دراسة العمل نفسه تكشف وجوها إضافية تغني فهمنا للعمل الفني، وتكشف جوانبه المتعددة.

ولابد لدارس العمل الأدبي أن يضع نصب عينه أنه في المقام الأول عمل فني. وهنا مكمن قوة لطيفة الزيات، إذ تتميز عن غالبية النقاد بأنها في المقام الأول- أو هكذا أدركتها في كتاباتها- فنانة مبدعة. فاختلفت معايشتها للأعمال الفنية عن كثرة النقاد وأنا منهم! إذ برغم حبي للفن واستمتاعي به، فإن هذا الحب وهذا الاستمتاع لا يرقيان إلى الحميمية التي أستشعرها في كتاباتها التي تضفي عليها مصداقية الممارس. ويخيل إليّ أن خبرتها، ككاتبة إبداعية، وقّرت في نفسها احتراما راسخا لكل مبدع، مما مكنها من تلافي ما وقع فيه كثير من النقاد: تحزّب كلٍ لمدرسته، ونجحت في تحقيق التوازن الصعب، في علاقة الفن بالإطار العام الذي ينبع منه ويتوجه إليه. وقد شعرت حينئذ بأنني أمام ناقدة مكتملة الأدوات. ويبدو لي أنها استكملت أدواتها من خلال موهبتها الفنية وممارساتها الإبداعية التي مكنتها من التقاط أرهف وأدق المؤشرات التي تنبعث من العمل الأدبي، ومن تفتح نادر للأصوات الأخرى التي تخاطبها في محيط الدراسات النقدية، دون محظورات أو محرمات. وكان النقد الأنجلوسكسوني رائدا في فك طلاسم العمل الفني، بتوجهه البراجماتي الذي جعله ينكب على النصوص، دون مبالغة في التنظير، وهي تقر بأنها أفادت من كتابات نقاد مدرسة النقد الجديد الأمريكية، كما نهلت من دارسي تيار الوعي في الرواية الحديثة مثل روبرت همفري، ومن نقاد مثل إ.إ. رتشاردز، وليم إمبسون، وأفادت من مناهج أخرى، مثل منهج جورج لوكاتش، لوسيان جولدمان، بيير ماشري، فريدريك جيمسون، غير أنها في النهاية لم تكبل نفسها بأي منها كما لم تلفق بينها، بل نسجت منهاجها الخاص من معايشتها للنصوص والحياة، بعد استيعاب مناهج النقد الحديث.

عندما التقيت بكتابات لطيفة الزيات النقدية أول مرة، كنت أبحث عن محفوظ ولم ألتفت إليها. واليوم، بعد ربع القرن هل لي أن أعيد قراءة هذه النصوص لأبحث عن لطيفة الزيات في هذه الكتابات؟ وهل تسمح لي بأن أحاورها في ما كتبت؟ ويجب أن أعترف بداية بأن إعادة القراءة هذه أمتعتني كما أثارت عددا كبيرا من القضايا المتعلقة بالنقد الأدبي، بصفة خاصة، وبالحياة، بصفة عامة. وتتميز كتابة لطيفة الزيات النقدية بصفات الكتابة الإبداعية، فتأتي منسابة، واضحة، غير مثقلة بلغة النقاد المقيّدة. فلها مصطلحها الخاص، وتلتزم به، وهذا المصطلح واضح متسق مع نفسه يخدم هدف التحليل. ولا شك في أنها كاتبة لكل القراء، فيبدو لي أنها لا تتوجه بخطابها النقدي إلى المتخصصين فحسب، ولكنها تتوجه إلى «القارئ العادي» كما تسميه، محب الأدب الذي يبحث في النقد عن فهم للعمل الأدبي وفهم للحياة. وهذا التوجه إلى جمهور عريض يربط بين كتاباتها الإبداعية والنقدية، وتوجهها في الحياة. فالرغبة في التواصل، وفي مشاركة الآخر في خبراتها المتنوعة، يشع من هذه الكتابات.

وإذا ما انتقلنا إلى كتاب لطيفة الزيات «الصورة والمثال» فإن أول ما يتبادر إلى ذهني لكي أتعرف على مسار كتاباتها عن نجيب محفوظ، هو محاولة استخلاص الأسئلة التي تطرحها ضمنيا على النصوص الماثلة أمامها، والفروض الضمنية التي تحكم طرح هذه الأسئلة.

تستبعد لطيفة الزيات من مجال بحثها النقدي العلاقة بين العمل الفني وحياة الكاتب، فهي لا تحب قراءة العمل الفني قراءة بيوجرافية، فالعمل الفني لا يرتبط ارتباطا مباشرا بخبرات الفنان الشخصية، وأحداث حياته. وتنطلق هنا من خبرتها الخاصة، كمبدعة، فالخبرات الشخصية «تعدل وتتبدل بحيث تكاد صلتها بالحياة تنقطع» (ألف،١٠، ١٣٧). ولذلك تفصل في نقدها بين حياة نجيب محفوظ وأعماله، فتقول صراحة إنها «لا تميل إلى تفسير أعمال الكاتب بالرجوع إلى حياته، وإلى التطورات النفسية التي يمر بها خلال هذه الحياة» (الصورة والمثال،٤٣)، ولذلك فإنها بالرغم من تكرار نجيب محفوظ أن كمال في الثلاثية هو تصوير شخصيته الفني، فإنها تتحفظ في النظر إليه هكذا، ولكنها تنظر إليه، بوصفه عنصرا من عناصر أعمال الكاتب الكلية، ينمو وتتولد عنه عناصر جديدة ، في أشكال جديدة في كتابات المرحلة التالية، وهي مرحلة «اللص والكلاب». ولذلك لا تنظر لطيفة الزيات إلى العمل الفني على أنه تعبير عن الخبرة الذاتية للفنان. ومن هنا تستبعد السؤال: هل تعبر أعمال نجيب محفوظ عن نجيب محفوظ؟

أما الفرض الثاني الذي ينطلق من خبرة لطيفة الزيات الإبداعية فهو أن الفن «حرفة»، وأن هذا الجانب يمثل جزءا أساسيا من العملية الإبداعية. ومن هنا يطرح السؤال: كيف يصنع العمل الفني؟ ولا شك في أن الوعي العميق الذي تبديه بحرفية الفن تجعل نظرتها إلى النصوص ثاقبة. إن الكشف عن تصارع الفنان مع مادته، سواء كانت هذه المادة الكلمة أو النغم أو الزيت أو قطعة الرخام، يجعلنا نتعمق في إدراك أبعاد العملية الإبداعية. غير أن لطيفة الزيات لا تتناول هذا الصراع في تجلياته النفسية، ولكنها تتناوله كما يتخلق في العمل نفسه. ولذلك كانت من النقاد الذين اهتموا بـ «الشكل» الفني، قبل غيره، وفهمت أبعاد هذا الشكل واستشفت- بحسها الإبداعي، والنقدي معا- أهمية التجديد الذي أحدثه نجيب محفوظ في «اللص والكلاب»، فكتبت أولى المقالات التي ضمنتها كتابها «الصورة والمثال» فور صدور

الرواية مباشرة. ويتضح في هذه المقالة– التي لم ترضَ عنها الكاتبة بعد مرور ربع القرن على كتابتها لما ارتأته فيها من قصور– مجموعة من الفروض تظهر في شكل بذور أولية، منها أن الكتابة فعل فردي يتغذى من المجموع، فكل كاتب ينمو من خلال نمو الكتّاب الآخرين، ومن هذا المنطلق، فالتجديد الذي أحرزه محفوظ فتح دروبا جديدة أمام الإبداع الفني بصورة عامة. أما الفرض الثاني، فهو أن النقد يستلزم إطلاق حكم قيمي على العمل الفني. وهي تقر بـ «القيمة المطلقة البحتة لكتابات نجيب محفوظ» (الصورة والمثال، ص١٤)، وتقرر أن رواية «اللص والكلاب»: «عمل فني متكامل عظيم» (الصورة والمثال، ص١٥). أما الفرض الثالث الذي يظهر في طي هذا التحليل فهو أن المادة تحتم على الكاتب اختيار شكل محدد. بعبارة أخرى، فالمضمون يستدعي الشكل. ولم تتناول لطيفة الزيات في المقالة الأولى المتضمنة في الكتاب جميع جوانب الرواية، ولكنها ركزت على جانب التجديد الذي استحدثه محفوظ فيها وهذا الجانب، كما عرفته، هو «إحداث توازن بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية» (الصورة والمثال، ص١٦).

ومن هذا المنطلق، ركزت على تقنية وجهة النظر، وأبدت فهما مفصلا للوسائل التي استخدمها كتاب تيار الوعي في الرواية الأنجلوسكسونية مثل جميز جويس، وفرجينيا وولف، ووليم فوكنر. والأطر المرجعية في هذه المقالة هي: إطار أدبي إبداعي (رواية تيار الوعي)، وإطار سيكولوجي (مستويات الوعي، وتوارد الأفكار)، وإطار نقدي (نقد الرواية الأنجلوسكسونية)، خاصة كتاب «حرفة الرواية» The Craft of Fiction(١٩٢١) لبيرسي لوبوك، وهو أول عمل منهجي تناول بالدراسة ظاهرة وجهة النظر، عندما بدأت تتبلور الأسس النظرية لنقد الرواية، ثم استقلت في النهاية لتكون فرعا من فروع البويطيقا. ويبدو لي أن مقالة لطيفة الزيات استكنهت في «اللص والكلاب» آليات وجهة النظر أو المنظور الروائي، وهي من التقنيات الأساسية في بناء النص القصصي، ولم أجد عند النقاد الذين تناولوا الراوية حين ظهورها مثل هذه النظرة النقدية الدقيقة في التحليل. ولكن إذا تعمقنا أكثر في قراءة هذه المقالة التي تتناول الجديد في «اللص والكلاب» نجدها مبنية على فرضية مؤداها أن «المادة» (وبرغم أنها لم تعرّف ما هي المادة لديها، فإننا نستطيع أن نفهم من هذه العبارة أنها العناصر الأولية التي يتكون منها النص الروائي، من أحداث، ومكان، وشخصيات،... إلخ.) حتمت على نجيب محفوظ اختيار أسلوب جديد في تقديمها. لكن نجد في طي المقالة إشارة إلى «الوازع» الذي دفع بالروائي إلى اختيار «تيار الوعي» أسلوبا لتقديم مادته القصصية، وهذا الوازع أو الدافع هو إحداث توازن أو قران أو تعادل أو مزيج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية. وإذا أردنا أن نشخص هذا النوع من التحليل، فيخيل إليّ أنه يرجع الاختيارات الفنية إلى غرض في نفس الكاتب يسبق إبداع النص. كأن في ذهن المبدع فكرة مجردة يمكن اختزالها في شكل معادلة فكرية قد تكون: الحقيقة الداخلية زائد الحقيقة الخارجية، أو الحقيقة الداخلية مضروبة في الحقيقة الخارجية، أو الحقيقة الداخلية تساوي الحقيقة الخارجية. ولا شك في أننا هنا أمام معضلة تأويلية بالنسبة إلى الأعمال الفنية، بصفة عامة، وهي: هل تسبق الفكرة التشكيل ، بحيث يصبح الشكل هو الجسد والفكرة هي الروح، أم أن الاثنين شيء واحد لا يمكن الفصل بينهما؟ ومثال هذا التحليل ما ذهب إليه رومان ياكوبسون من أن أولوية الإيقاع عند الشاعرين، ماياكوفسكي وبلوك، كانت أسبق لديهما من الكلمات في القصيدة، بحيث كان الإيقاع هو الذي يولد الكلمة لا العكس. وبرغم ما في مثل هذا التحليل من اختزال، إلا أن تحليل الأعمال الفنية يوقعنا أحيانا في مثل هذه الثنائية التي قد لا نستطيع الفكاك منها.

وكما قلت لم ترضَ لطيفة الزيات، فيما بعد، عن مقالتها عن اللص والكلاب. وذهبت إلى أنه كان ينقصها «الاتساع والنضج». أما عن الاتساع فقد نتج من قناعتها أن الشكل الروائي الذي استحدثه محفوظ في «اللص والكلاب» لم تكن أبعاده قد اكتملت ، وتبلورت، واتضحت من رواية واحدة، بحيث تستطيع الناقدة أن تستخلص منها نتائج معتمدة. هل هذا الشكل مجرد نتوء في إنتاج الكاتب؟ هل هو استجابة لضرورة فنية أملتها عليه مادة هذه الراوية بالذات، أم هو أكثر من ذلك؟ هل هذا الشكل له معنى عام؟ هل يجسد رؤية الكاتب؟ ولذلك– بعد نحو عشر سنوات– عندما اكتملت مرحلة من مراحل إنتاج محفوظ الإبداعية، وسّعت الناقدة مجال البحث والتحليل وتناولت روايات هذه المرحلة جميعا، لتحاول تتبع تكرار هذا الشكل وتنويعاته، حتى تتوصل إلى إجابة شافية عن الأسئلة المطروحة. ولا شك في أن تلك نظرة جادة تحاول التعمق في الفهم، وتستكشف أبعادا تغيب عمن يقف عند شكل جديد ظهر عند الكاتب في أحد أعماله، دون النظر إلى تطوراته في أعمال تالية. وهو مسلك علمي مدقق، إذ أن تكرار الشكل يكسبه معنى مختلفا عن ظهوره ظهورا عفويا. وإذا كانت لطيفة الزيات اختارت مرحلة من «اللص والكلاب» إلى «ميرامار» (١٩٦١–١٩٦٧)، فإن اختيارها هذا لم يكن لأن الروايات ظهرت تباعا، ولكن لأنها استشعرت أن ثمة تشابهات جوهرية بين هذه الروايات لابد من استخلاصها وتفسيرها من جملة الأعمال.

ومن اللافت للنظر أن لطيفة الزيات لم تصنف هذه الروايات كما فعل بعض النقاد الذين قسموا إنتاج محفوظ إلى مراحل، حددوا لكل منها لافتة: المرحلة التاريخية، ثم المرحلة الواقعية، ثم مرحلة الواقعية الجديدة...إلخ. واكتفت في عنوان مقالها بتحديد الروايات التي ستتناولها بالبحث: الشكل الروائي عند نجيب محفوظ من «اللص والكلاب» إلى «ميرامار». وإني أفهم وأقدر تحفظ لطيفة الزيات في إضفاء لافتات على الأعمال الفنية: هذا واقعي، وذلك رومانسي، وهذا حداثي، وذاك ما بعد حداثي، إلى غير ذلك من الأسماء التي تطلق على

تصنيفات، قد لا تختلف اختلافا جذريا عن بعضها البعض، إذ أنها ترى أن النص الواحد قد ينطوي على عناصر متغايرة، متناقضة، تتشابك في نسيج يصعب في كثير من الأحيان تصنيفه.

ويمكن أن نستنتج أنها لم ترضَ عن الأسئلة التي كانت قد وجهتها إلى «اللص والكلاب» مثل: كيف يصنع العمل الفني؟ أو ما العلاقة بين الشكل والمضمون، أو بين المادة والتكنيك؟ فوجدتها قاصرة، بعد أن استجدت لديها أسئلة أخرى أخذت تلح عليها وأرادت طرحها، أسئلة تراها هي أساسية وفي مقدمتها السؤال: ما علاقة الشكل الفني بالمعنى العام للعمل؟ وما علاقة هذا الشكل برؤية الفنان؟ وإذا أمعنا النظر في منهج لطيفة الزيات نجد أن البحث عن «العلاقات» أهم بالنسبة إليها من البحث عن «الماهيات»، وهذا التوجه متأصل في فكرها النقدي وغير النقدي. ثم نجد أن دائرة العلاقات تتسع باتساع المادة المدروسة. فإذا كانت في المقالة الأولى تبحث عن علاقة «الشكل» بـ «المادة»، ففي المقالة التالية اتسع نطاق البحث ليتناول علاقة «الشكل» بـ «المعنى العام» للعمل، والذي نفهمه أن المعنى العام يتخلل جميع العناصر التكوينية للعمل، بل مجموعة من الأعمال. أما عن النضج الذي كانت تنشده لطيفة الزيات فسنتناوله فيما بعد.

وإذا أمعنّا النظر في الخطوات التي اتبعتها الناقدة للتوصل إلى الإجابة عن الأسئلة التي طرحتها، نلاحظ أنها بدأت بمعايشة النصوص معايشة حميمة، ويبدو واضحا أنها قرأت روايات المرحلة بتأنٍ شديد لكي تستخلص منها بنياتها الأساسية. واضح أنها لا تميل إلى إطلاق الأحكام العامة، أو إلى التسرع في التوصل إلى تعميمات، ولكنها تنتهج التأني، والتوقف عند الأعمال المختلفة بالتدقيق والتمحيص. وقد توصلت من خلال تحليل الروايات إلى أن البنية الأساسية لهذه الروايات هي الرحلة، حيث إن الروايات محل التحليل لها بداية حاسمة محددة ونهاية حاسمة محددة، وفيما بين البداية والنهاية يتعرف الإنسان على بعض الحقائق الأساسية في الحياة. وأود أن أتوقف عند اختيار لفظ «الرحلة» لروايات المرحلة التي تحللها. فوصف الحياة البشرية بأنها رحلة استعارة مألوفة بل منتشرة، والاستعارة هنا تقوم على تحويل الانتقال في المكان إلى انتقال في الزمان، أي انتقال من نقطة إلى نقطة على خط الزمن، من المهد إلى اللحد ، أو من الخروج من السجن إلى الموت، أو من اكتشاف البنوة إلى المشنقة... وغيرها من البدايات والنهايات المحددة. وهذه الاستعارة استخدمت كثيرا للتعبير عما كان يسمى بالعقدة، نجد مثلا عند ويلك ووارين في كتابهما «نظرية الأدب» (١٩٤٩) أن من أقدم العقد وأكثرها إيغالا في العالمية التي بني عليها النص القصصي عقدة الرحلة، ويعطي المؤلفان أمثلةً لنماذج من هذه النصوص القصصية مثل: Huckelberry Finn, Moby Dick, Pilgrim's Progress,Don Quixote Pickwick Papers, The Grapes of Wrath. غير أنني توقفت عند اختيارها هذا، وشعرت بأنه قد يطمس إلى حد ما الأبعاد الدلالية المرتبطة بهذه الاستعارة. إذ أن الرحلة هي انتقال في المكان، وبخاصة انتقال من مكان معروف حميم إلى مكان مجهول غريب، فالرحلة في جوهرها السميوطيقي انتزاع الذات من إطارها المألوف ودفعها إلى إطار غير مألوف، ومن هذا الفعل العنيف تكتشف الذات أبعادا في نفسها، لم تكن معروفة لديها. ولكي تكتسب استعارة الرحلة كل تنويعاتها لابد أن تصطدم الذات بقوانين عالم آخر، مغايرة للقوانين التي تحكم عالمها المألوف.

على أي حال فهذه الملحوظة لا تزيد على كونها هامشا على اختيار هذه الاستعارة، غير أن الدلالة التي تؤكدها الكاتبة هي أن الروايات لها بداية محددة ونهاية محددة. ولكن السؤال المطروح هنا هل تمثل هذه الاستعارة جانبا من تجلي المعنى العام الذي تبحث عنه الناقدة؟ إن استعارة الرحلة في الحقيقة عند لطيفة الزيات تستكنه حركة الزمن في الروايات، موضع التحليل، حيث إنها تدل على المتغيرات التي تطرأ على الشخصيات خلال الفترة الزمنية التي تغطيها الرواية، فمثلا «ميرامار» و«السمان والخريف» تعالجان التيمة نفسها، فهما تسجلان وطأة التغير الاجتماعي على مجموعة من الناس. وفعل الزمن سلبي عند نجيب محفوظ- في رأي الناقدة- فالشخصيات جميعها (ماعدا زهرة في ميرامار) شخصيات مآلها إلى الانهيار والتهلكة المادية و/أو المعنوية. ومن هنا يمكن القول إن استعارة الرحلة تساهم في استكشاف المعنى العام للنص، بأنها تعبر عن اتجاه مسار الأحداث الروائية، إما صعودا وإما هبوطا، وغالبا ما تكون هبوطا غير أن الرحلة عند لطيفة الزيات لا تمثل مسار الزمن فحسب، إنما تمثل أيضا البحث عن شيء، غالبا ما يكون عن معنى للحياة. ويمكننا القول إن الناقدة لم تجاوز حدود النص الروائي، فالبناء بالنسبة إليها هو جزء من الشكل الروائي، وهو في مصطلحها تسلسل الأحداث الروائية، أو ما يمكن تعريفه بالبنية السردية Narrative Structure، وقد شخصتها على أنها رحلة ذات خصائص معينة وهي أنها رحلة بحث.

ولندع هذا السؤال معلقا- إلى حين- لننتقل إلى مستوى آخر من تحليل الشكل الروائي، مستوى المنظور.

لا شك في أن بنية المنظور من البنى الأساسية في تشكيل النص الروائي. فباختلاف المنظور تختلف طبيعة النص الروائي. وكانت لطيفة الزيات قد تنبهت إلى أهمية هذه البنية عند ظهور رواية «اللص والكلاب»، ورأت أنها استجابة لما أسمته ضرورة فنية، وهي المزج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية. وقد أخذت في مقالة «الشكل الروائي...» تستنبط بنية المنظور الروائي من روايات المرحلة، موضع التحليل، وتستنتج أن الأحداث تقدم في هذه الروايات، من خلال وعي

الشخصيات بدرجات متفاوتة، وأن هذا «الأسلوب» يؤدي إلى تداعي الفواصل بين المستويات الزمانية والمكانية، وبين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، والوهم والحقيقة. ولا شك في أن لطيفة الزيات تبرز في تحليلها آليات مجرى الشعور، وكيف تختلف وظيفة استدعاء الذكريات، مستقلة عن تيار الوعي عنها، منسوجة فيه، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى كاشفة عن آليات هذا الأسلوب.

وكانت لطيفة الزيات طوال تحليلها تبحث عن شيئين: الأول هو تكرار الشكل نفسه في الروايات محل التحليل على مستوى البناء (البنية السردية)، والثاني على مستوى الأسلوب (المنظور). وتوصلت بالنسبة إلى الأول «البناء» إلى نتيجة أنه أخذ شكل رحلة بحث، أما بالنسبة إلى الثاني فتوصلت إلى أنه بمقتضى هذا «الأسلوب» تكتسب الحقيقة الداخلية أهمية الحقيقة الخارجية نفسها، ويتداخل الحلم والواقع، وتتشابه المستويات الزمانية والمكانية وتتعارض.

يمكن أن نختلف مع لطيفة الزيات في تفسيرها للبنيات الروائية، ولكن من المسلم به أن الدلالة في النصوص الأدبية متعددة ومتشعبة ومركبة وليست أحادية المنحى. غير أن السؤال المطروح هنا هو ما هي الأسس التي يقوم عليها التفسير؟ كيف توصلت الناقدة إلى «معنى» البنيات الروائية التي استخلصتها في تحليلها؟ أولا، إن البنيات السردية التي شخصتها في تحليلها بنيات عليا archetypes، فبنية الرحلة The Journey ، أو بنية البحث The Quest لهما أبعاد أسطورية، فهذه البنى بنى لازمانية ولامكانية، تتجليان في عدد لانهائي من النصوص القصصية، من الأوديسا إلى رسالة الغفران. وهاتان البنيتان تعبران عن الإنسان بنفسه، بالزمن والمكان والكون. ولا شك في أن هذه النتيجة تربط الروايات، موضع التحليل، بالتراث الإنساني الإبداعي. ومن هنا يمكن القول إن تفسيرها لبنيات روايات مرحلة «اللص والكلاب – ميرمار» ينطلق من إطارين مرجعيين، أولهما هو المخزون الجمعي للأشكال الأسطورية التي تتولد منها النصوص القصصية. فإذا نظرنا إلى البنية السردية التي استخلصتها من تحليلها، وهي رحلة البحث، نرى أنها من أهم المصادر التي تتولد منها القصص بجميع أنواعها. ومما يؤكد هذا التفسير أنها ترى «رحلة سعيد مهران– في جوهرها إن لم يكن في مظهرها– رحلة الإنسان الحديث» (في ظل رؤية الكاتب). ولم تخرج لطيفة الزيات طوال التحليل عن نطاق العمل الروائي، ولم تربط بين العمل الفني وأية ظاهرة خارج العمل في هذه المقالة، إلا في أضيق الحدود. وهي لا تميل إلى الترميز الذي لا يستند إلى قرائن، وقلما تلجأ إلى الرمز لتفسير عنصر من عناصر النص الروائي، من شخصيات أو أحداث أو أماكن...إلخ، إلا بتحفظ شديد (السجن والرحم مثلا)، غير أنها خرجت في نهاية المقالة من إطار العمل الفني لتفسر ظهور الشكل الروائي موضع التحليل. وبرغم أنها لا تميل إلى ربط العمل الفني بالعناصر البيوجرافية للكاتب، فإنها ارتأت أن هذا الشكل الفني هو– على حد قولها– تجسيد لرؤية الكاتب للحقيقة. وهذه الرؤية تتخلق في الأعمال السابقة وتتطور وتنمو في الأعمال اللاحقة. عندما قدمت الناقدة تحليلا لرؤية محفوظ، كما تجسدت في الروايات، لم تختزل وتبسط ولكنها عرضت نسيجا مركبا من العناصر، ومن الأفضل أن أتركها تتكلم بنفسها:

«سنلقى فيما نلقى في روايات المرحلة أطراف الصراع العميق التي تنطوي عليها رؤية الكاتب للحقيقة، الصراع بين العلم والغيبيات، بين العقائد المكتسبة والموروثة، بين العنصر الاجتماعي والميتافيزيقي، بين الحقيقة الحتمية العلمية كعامل يتحكم في المجتمع، والقدرية كعامل يجسد الخلل في الكون والمجتمع، بين العقل والحدس، بين العلم والفن، بين المنهج العقلاني والمنهج الحدسي، بين تصور كل هذه العناصر كحقائق موضوعية، والتشكك أصلا فيما تواضعنا على تسميته بالحقيقة الموضوعية، بين العالم الخارجي للإنسان وعالمه الداخلي، بين الواقع من ناحية والحلم والوهم من ناحية أخرى، بين تقبل الحياة ورفضها، بين الإقبال والإحجام، بين الفكر والحلم، بين الإرادة وتنفيذ الإرادة، بين الرغبة في الانتماء والعزوف عن الانتماء، بين التشوق إلى إيجاد معنى للحياة، سواء كان هذا المعنى ينبع من أساس اجتماعي أو ميتافيزيقي، واليأس من إيجاد معنى للحياة ينبع من التشكك أحيانا في ماهية الوجود ذاته. سنلقى في روايات هذه المرحلة أطراف الصراع هذه وقد التقت أخيرا بالأسلوب الذي يجسدها دراميا وبالبناء الذي يجسدها دراميا، وبالشكل الذي يصالح بين النقائض التي تنطوي عليها» (الصورة والمثال، ص٤٥).

لقد استشهدت بهذه الفقرة على طولها لأبرز مدى إحساس لطيفة الزيات بالتركيب الذي تنطوي عليه رؤية الكاتب.

ويخيل إليّ أن «النضج» الذي أشارت إليه في مقدمتها، والذي توصلت إليه من خلال معايشة النصوص معايشة «فنية» و«حياتية»– إن صح التعبير– هو ربط الأعمال بالإطار المرجعي العام الذي تولدت عنه. فلكل فنان– بل إنسان– تصور شامل للعالم يتخلل إبداعه. ويخيل إليّ أن هذا التصور معقد ومركب، ومن الصعب التوصل إلى استخلاصه من الأعمال الفنية. غير أن لطيفة الزيات ترى أنها استطاعت فعلا أن تستخرج ما عرّفته بأنه «رؤية الكاتب»، من النصوص نفسها، مع التزامها بأن لا تخلط بين دلالة الأعمال الفنية وغيرها من النصوص. ومع أني عايشت نصوص محفوظ سنوات طويلة تسمح لي بادعاء معرفتها معرفة حميمة– لدرجة الألفة– إلا أنني لا أجرؤ على القول بأنني وجدت في كثير من استنتاجاتها النقدية ما كان يطمئنني إلى نتائج توصلت إليها، كما أن بعض لمحاتها كانت تفتح أمامي دروبا سلكتها في مساري وأثرت عملي. ولكن ثمة سؤال يؤرقني إلى حد ما، وأود أن أطرحه هنا عليها، وهو من أين يأتي

التصالح بين التناقضات في رؤية الكاتب، بينما لا يحسم صراع الشخصية؟ وما هي منابع الرؤية هذه؟ بالنسبة للوسيان جولدمان هذه المنابع موجودة في وعي طبقة اجتماعية معينة، فأين توجد هذه الرؤية بالنسبة إلى لطيفة الزيات؟ هل هي رؤية فردية ينفرد بها نجيب محفوظ؟

لم تكتفِ لطيفة الزيات بهذا المستوى من التحليل، بل تدرجت في بحثها النقدي في المقالات المتتابعة من مستوى توظيف البنيات القصصية، إلى مستوى تجسيد رؤية الكاتب في الشكل الروائي، ثم إلى مستوى أكثر تجريدا وهو المستوى الفلسفي العميق الذي يتحكم في جميع أعمال الكاتب، منذ بداية إنتاجه الإبداعي. وبذلك اتسع نطاق البحث، من دراسة روايات مرحلة معينة إلى البحث في جذور النظرية الفلسفية التي يعتنقها الكاتب. وإذا كنا قد فهمنا الكاتبة فهما صحيحا، فإن رؤية الكاتب متغيرة بالظروف التي يعيشها، بينما تظل نظرته الفلسفية للعالم ثابتة.

وقد حتّم هذا المنحى على الكاتبة أن تتناول بالبحث أعمالا من مرحلة محفوظ الأولى، وحرصت على تأكيد اكتمال أدواته فيما اختارته من أعمال. ولكن على خلاف موقفها التقييمي في مقالتها الأولى، أحجمت عن تقييم أعماله الأولى فنيا، لأن ما كانت تبحث عنه في هذه الأعمال هو بنية فلسفية فكرية مجردة، بغض النظر عن تمثلها الفني أو الجمالي. وهذا النوع من النقد مشروع ومطلوب، حيث يوضع الأدب في منظومة فكرية تتحكم فيه كما تتحكم في كثير من المنتجات الثقافية. ومما لا شك فيه أن تحديد هذا الإطار يضفي فهما عميقا على وظيفة عناصر العمل الفني ودلالتها. ولكن ثمة مشكلة في هذا النوع من النقد، حيث يتحول العمل الفني إلى بنية فكرية في عملية اختزال تجريدية تُفقد العمل أبعاده الأدبية، إذ أنه ينتزع من إطار الموروث الأدبي الفني.

ركزت لطيفة الزيات في المقالتين الأخيرتين من كتابها على قصتين قصيرتين هما «همس الجنون» و«صوت من العالم الآخر»، وعلى رواية «عبث الأقدار». وأثبتت في البداية أن هدفها من التحليل هو الكشف عن منظور الكاتب المثالي في هذه الأعمال، وعلى وجه الخصوص تأثره بفلسفة هيجل والفلسفة الصوفية الإسلامية. إن اهتمام الناقدة بالنظريات الفلسفية قد بدا في المقالات السابقة، ولكنها لم تضع الفلسفة إطارا مرجعيا أساسيا في تحليلها ، أما في مقالات القسم الثاني، فتصبح الفلسفة هي الإطار المرجعي الأساسي التي تضع في نطاقه النصوص القصصية. والسؤال المطروح هنا يختلف عن أسئلة المقالات السابقة ألا وهو:«ما هي وضعية الإنسان في الكون؟ ومن أين أتى محفوظ بتصوره لذلك؟». توصلت لطيفة الزيات إلى أن النظرية الفلسفية التي تتحكم في أعمال محفوظ جميعها هي نظرية وحدة الوجود، وهذه النظرة تمثل الأساس النظري الذي يوجه جميع عناصر العمل الروائي في مجموع الأعمال، بداية بقصتي «همس الجنون» و«صوت من العالم الآخر»، مرورا بالروايات التاريخية ووصولا إلى «الطريق».

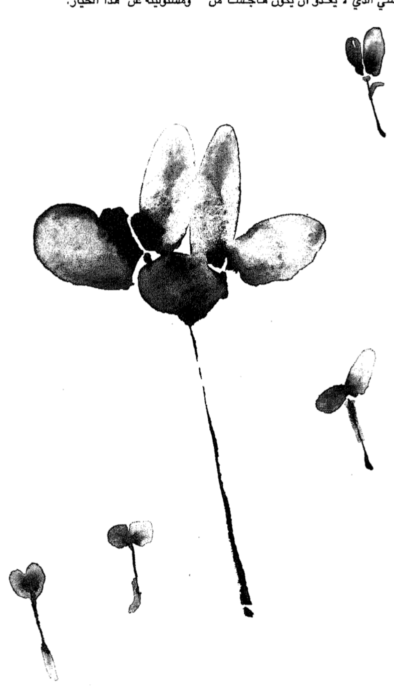
وكما تحفظت لطيفة الزيات على جيل الرواد، أرجو أن تسمح لي بإبداء بعض التحفظات على تحليلها لقصتي «همس الجنون»، و«صوت من العالم الآخر»، إذ يخيل إليّ أنها عكست في هذه المقالات المنهج الذي كانت اتبعته في مقالاتها السابقة. فبينما كانت تنطلق من النصوص لتصل إلى البنيات المجردة، فإنها في هاتين المقالتين انطلقت من البنيات المجردة لتصل إلى بنيات النصوص، فنتج من ذلك إقحام بعض الشروط الخارجة على النص الأدبي داخله، مما أدى -في رأيي- إلى تحريف المعنى الذي توصلت إليه. يجب ألا نغفل أن هاتين القصتين قامتا على المفارقة الساخرة: فالجنون، والانتقال إلى عالم مختلف عن المجتمع الذي نعيش فيه، وسيلتان من الوسائل الشائعة في الآداب العالمية لنقد المجتمع والسخرية من عالم الواقع، وقصتا محفوظ لا تختلفان، في المبنى والمغزى، عن هذا النمط. فالمغزى الأساسي ينبع من المفارقة بين الهُنا والهُناك، ويبدو الهُنا بشكل مختلف عندما ينظر إليه من هناك، سواء كان هذا الهُناك الجنون أو العالم الآخر. وإذا ما وضعنا القصتين في إطار مجموعة «همس الجنون» يتأكد هذا المغزى، حيث إن التوجه العام للمجموعة هو نقد عيوب المجتمع البشري عامة والمصري بصفة خاصة، وقد لجأ محفوظ إلى وسائل كثيرة لتحقيق هذا الهدف (ويجب أن نعترف بأن معظم وسائله جاءت فجة ومبتورة، فهذه المجموعة سيئة وبدائية إلى أبعد الحدود). وقد ترد لطيفة الزيات بأن هذا لا يمنع أن هاتين القصتين تنطويان على فلسفة وحدة الوجود، مع انطوائهما على هذه المفارقة، فالمفارقة مستوى أدنى في التجريد من مستوى وحدة الوجود. أقول إن المفارقة تلغي في الواقع هذه البنية، حيث إن هناك تعارضا بين عالمين: عالم الجنون وعالم العقل، العالم والعالم الآخر، لا توحد بينهما. والقصتان مليئتان بالسخرية اللاذعة، فمشهد التحنيط في الحقيقة مشهد هزلي كوميدي من نوع كوميديا المواقف البدائية، فالمحنطان هما أقرب إلى مهرجين في مشهد هزلي منهما إلى كاهنين مهيبين يتعاملان، برهبة واحترام، مع جثة ميت من علية القوم. إنهما ينكتان ويمزحان، وعندما يخرجان المخ من منخار الميت يقع جزء منه على الأرض مادة رخوة تدوسها الأقدام... ولا شك في أن المنحى الساخر يبدل تماما دلالة النص ويحوّرها، فإننا لا نستطيع أن نأخذ مأخذ الجد تفسير الناقدة أن المادي يتحكم في المعنوي من المثال التي تقدمه، وهو أن حاكمين يبتر (كذا) أولهما رعيته بلا رحمة، لأنه يعاني من وجع الضرس (وهذا لا شك من الكليشيهات الكوميدية المألوفة)، والآخر يرفض كل مقترحات السلام ويصر على مواصلة الحرب مع الحيثيين لأنه يعاني من الإمساك! ولسنا بحاجة

لاستدعاء ما عرف عن محفوظ من مرح ومداعبة، ويكفينا النص، فهل يمكن أن نأخذ هذا الموقف- خاصة في ضوء الطبيعة الهزلية للأمراض المختارة، البعيدة كل البعد عن المأساوية أو حتى الدرامية- على أنه تطبيق لقانون السببية وسيطرة المادي على المعنوي؟! لا أظن... وأشعر في هذه المقالات بأن المفكرة طغت على الفنانة، وبأن الهموم الأخلاقية طغت على الهموم الجمالية، بل أخشى أن لطيفة تخلت فيها عن روح الفكاهة التي تشع من كيانها وأسرت بها كل من اقترب منها!!

ولا أظن أن كل نص يصلح أن يقرأ على جميع المستويات، إذ أن طبيعة النص تملي علينا توجه قراءته. وأرجو أن تتقبل مني لطيفة الزيات هذا التحفظ الهامشي الذي لا يعدو أن يكون هاجسا من

هواجس القراءة!

إن هموم لطيفة الزيات لا شك تجاوز هذه الملاحظات، فهي هموم جوهرية تتخلل كل كتاباتها. فالنقد الذي تقدمه لنا لا يمكن أن يختزل في كلمتين، إنه نقد ينطوي على إيمان عميق بمبادئ أخلاقية رصينة، مبادئ تحكم جميع جوانب الحياة من الأمانة في القراءة، إلى محاسبة النفس عند الكتابة، إلى الإحساس بالحيرة عند إطلاق الحكم، إلى غيرها من الضوابط التي ترتقي بالنقد إلى سلوك إنساني مسئول. فالرسالة الجوهرية التي ينطوي عليها هذا النقد هي إرساء مبادئ حياتية للإنسان، إنها إعلاء لمبادئ حرية الإنسان في الاختيار، ومسئوليته عن هذا الخيار.





ثانيا: دراسات عن أعمال لطيفة الزيات

الباب المفتوح: النور ينبعث من الداخل

عبد الرزّاق عيد

يعود تاريخ صدور رواية الدكتورة لطيفة الزيات «الباب المفتوح» إلى سنة ١٩٦٠، وأهميــة توقـفنا عند صــدور هذه الرواية في ذلك التاريخ، مبعثها عدة مسائل ذات دلالة بالغة:

المسألة الأولى، تشير إلى أن نص «الباب المفتوح» ينطوي على اكتمال عناصر بنيته التكوينية كنص روائي بامتياز، في زمن لم تكن الرواية العربية قد حققت إنجازاتها المشهودة لها اليوم، وبهذا فإن الرواية «الباب المفتوح» تحمل هما رياديا في اقتحام مغامرة الرواية العربية، وهي تبحث عن مشروعية انتزاعها لأدبيتها كجنس، وكهوية أدبية كانت المعادل الفني والجمالي للعقل العربي إذ يقتحم مجهول الحداثة، ولذلك فقد كان عنوان الرواية مجازا يومئ إلى هذه الدلالة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يومئ إلى محاولة خروج «ليلى» من عالمها الحريمي المغلق إلى فناء الممارسة الاجتماعية ككائن، مما يجعل من الرواية في تشكيل فضائها، وسيرورة حركتها السردية، وتواصل وتفاصل شخصياتها - الممكن الفني والجمالي الوحيد لتجربة البحث عن أفق مفتوح بالنسبة لـ «ليلى» الشخصية الرئيسية في الرواية.

المسألة الثانية، تشير إلى أن زمن الكتابة لا يفصله عن زمن الرواية سوى أربع سنوات، حيث متوالية تعاقب الأحداث على مستوى المتن الحكائي تختتم سنة ١٩٥٦ مع دحر العدوان الثلاثي على مصر. وهذا يعني أن الرواية لا تمارس تأملا نحو مرحلة تاريخية انقضت وأفضت بكل نتائجها، بل هي فعل كتابي ينخرط في راهنيته، ويتمفصل في حركة زمنه وتاريخه كممارسة فاعلة، مؤثرة، فالعدوان الاستعماري على مصر لن يتوقف على العدوان الثلاثي ولم يتوقف بالفعل.

إذن برغم أن الرواية هي كتابة عن التاريخ تعريفا، فإن «الباب المفتوح» تكتب نفسها، وتتحقق روائيتها في التاريخ ذاته، فهي كتابة عنه وفيه، فهي لا تسعى لتفسيره فحسب، بل والفعل فيه من أجل تغييره.

التاريخي بالنسبة للوكاتش، هو اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية. فالهيمنة الفنية على التاريخ تعني إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة «التاريخية» للزمان والمكان، والظروف الاجتماعية، والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ، مما يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانونا تاريخيا وفلسفيا محسوسا [1].

ويعيد لوكاتش هذا الفهم والحس بالتاريخ إلى زمن انهيار نابليون، حيث ما قبل ذلك لم يكن التاريخ إلا مجرد أزياء وأساطير رومانتيكية - رجعية تنكر على الحركة التنويرية أي حس أو فهم للتاريخ.

هذه النزعة التاريخية التي تنظر إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ، هي ثمرة حركة التنوير التي مؤداها بالضرورة اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانونا تاريخيا وفلسفيا محسوسا، هي الفكرة التي تنساب في فضاء رواية «الباب المفتوح»، والقانون الذي يحكم نظام الخطاب الروائي فيها، والمنظور السردي والوصفي الذي ينظم حركة الزمان بانسيابها الأفقي وتحيينها العمودي، ومن ثم الرؤية التي تحكم الشخصية الروائية في وعيها لذاتها والعالم.

الزمن - الفضاء/ السرد - الوصف

من نافل القول التأكيد على أن إفراد عناصر أي نص بهدف الدراسة والتحليل هو تفريط بوحدته البنائية والدلالية، وأن الباحث يجد أشد العنت في تفريده وتصنيفه لعناصر النص، برغم قناعته بالضرورة التي تمليها عملية البحث لتجنب العموميات وإطلاق الأحكام، فإنه يحمل قلق أن تفر من بين أصابعه الخصوصية الجوهرية التي تمنح هذا النص تميزه وفرادته عن ذاك، ولا سيما عندما يكون تجاه نص من نوع «الباب المفتوح» تتساوى فيه العناصر المكونة له «زمان - مكان - شخصيات» بالأهمية ذاتها، فكل عنصر يمارس حضوره بمقدار ما تتطلبه الضرورة الداخلية البنائية للعمل لتحقيق التوازن والتناغم والتكامل، ليتبدى النص عن نوع من اللياقة والتأنق الكلاسيكي في احترامه لقواعد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، رغم ما يضمره ويبطنه من انفعالات رومانتيكية جياشة ومحتدمة، في رفضها وتمردها على القواعد والأصول الاجتماعية التقليدية المحافظة، وتظاهرات اللياقة والتأنق ذات الرطانة الزائفة، فينتج حواريته الداخلية المتضادة على شكل صراع درامي حاد بين التراجيدي الذي يفضي إلى قطيعة نهائية مع عالم متخم بالقسوة والحصار، فـ «تغلق ليلى باب

حجرتها على نفسها». لكن الأحداث الملحمية الكبرى «محطات المواجهة مع الاستعمار البريطاني» سرعان ما تشد «ليلى» إلى فضاءاتها الكبرى، فتخرجها من «حجرة أناها» باتجاه الآخر، النحن، حيث في الآخرين تجد حقيقتها، وحيث في حركة الجدل بين «الكلاسيكي» الخارجي، و«الرومانتيكي» الداخلي، بين زمن تسجيلي وثائقي وزمن نفسي متكور على ذاته، بين فضاء المجتمع وحيز الحجرة، بين القطيعة عن العالم تراجيديًا، ومن ثم الاندراج به ملحميا، تبرز الطبيعة الديالكتية لرواية «الباب المفتوح»، بحيث تجتمع الوحدة الأساسية بين البطل «ليلى» والعالم مع القطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما، على حد تعبير جولدمان[٦].

تبدأ الرواية بجملة سردية تحدد زمن المتن الحكائي «كانت الأمسية أمسية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦ والساعة السابعة». ثم تبدأ الوقفة الوصفية التي تبطئ حركة الزمن السردي ليتقاطع الزمنان التعاقبي الوثائقي الذي هو أمسية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦، والزمن المحايث لترهين ما حدث، وتقديم الأشياء المتجاورة والمتقاطعة بالمكان، عبر تقاطع التعاقبي بالتزامني.

المكان القاهرة، ميدان الإسماعيلية، الأمطار غسلت الأرض، والقاهرة على غير عهدها لا تتلألأ بالأنوار، يمضي الوصف يجاور المقاطع السردية، منداحا بالفضاء على لسان الراوي الغائب، ثم سرعان ما ينسحب الراوي تاركا الحديث للناس في الشارع، يتحدثون بلهجات متباينة، وبمستويات لغوية مختلفة، لكن الحديث يدور حول الموضوع ذاته، حول ما حدث في الصباح في ميدان الإسماعيلية. عبر المشهد الوصفي الحواري تتوضح صورة ما جرى، من خلال تعدد أصوات الرواة، وتعدد مناظير الوصف، نعرف ما معنى توقف السرد عند أمسية ٢١ فبراير، وتوقف الحركة في القاهرة، ففي الصباح في ميدان الإسماعيلية اصطدمت مظاهرة تعدادها ٤٠٠٠٠ شخص مع القوات الإنكليزية التي أخرجت خمس عربات مسلحة تمر وسط المظاهرة.

الصوت الشعبي يتحدث عن البطولات، حيث البلد «بلد جدعنة» فالأطفال والنساء تهاجم عربات الإنكليز.

الصوت الثقافي يتحدث عن دلالة ومغزى ما حدث، فالمظاهرة تمثل مرحلة جديدة «من مراحل كفاحنا الوطني»، وآية ذلك أن الاصطدام كان مع الإنكليز أولا، وثانيا أن الجيش امتنع عن تفريق المظاهرة، بل وعربات الجيش كانت ماشية في البلد وعليها شعارات وطنية، ويتناوب الصوتان، الشعبي والثقافي، في إنارة المشهد أمامنا، ليتدخل الراوي معلنا أن النتيجة «كانت ٢٣ ماتوا و١٢٢ جرحوا»[٧].

هكذا يفتتح النص تقديمه وعرضه التمهيدي للحكاية، موضوع الرواية، بمقطع سردي، قصير وموجز، لكنه دال على المستوى التوثيقي والتسجيلي، ليمهد لفضائه الروائي بمشهد وصفي ذي طبيعة ملحمية، حيث المواجهة في الساحة العامة بين الشعب والإنكليز.

يميز جيرار جينيت بين السرد والوصف، وقوام هذا التمييز، أن السرد يقدم الفعل والحدث، على أن الأشياء والشخصيات تقدم عبر الوصف.

ويرى أن الوصف يشكل عنصرا أساسيا لا غنى عنه في القصة أكثر من السرد، لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نقص، من أن نقص دون أن نصف، ويضيف جينيت: «ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد بلا حركة، لكن الحركة لا توجد بلا أشياء»[٨].

في الرواية مستويان للأحداث والأفعال، أحداث ملحمية كبرى، وهي المتصلة بالزمن المرجعي التوثيقي الذي يمتد خلال عشر سنوات من ١٩٤٦، مشهد المواجهة في ميدان الإسماعيلية، حتى ١٩٥٦، مشهد الخاتمة في مواجهة العدوان الثلاثي على بورسعيد.

وما بين الحدثين الكبيرين «ميدان الإسماعيلية – بورسعيد» هناك مجموعة أحداث تبدو كوحدات سردية صغرى تتمفصل في الزمن المرجعي التوثيقي: حدث القناة والتطوع لقتال الإنكليز «محمود – حسين» – الإشارة إلى حزب الوفد من خلال نقد محمود لعصام المؤيد للوفد – ثورة ٢٣ يوليو – تأميم القناة – وأخيرا العدوان الثلاثي.

هذا الزمن المرجعي الذي يستند إلى مجريات الوقائع التسجيلية يبطن بالحكاية، حكاية الناس الذين يجعلون منه زمنا تاريخيا ملحميا. ذلك هو المستوى الأول للأحداث في مجرياتها الوقائعية التسجيلية التي تشكل الخلفية المرجعية للمستوى الثاني من الأحداث التي تنتج على مستوى التخييل الروائي متحققا في حكاية عائلة «محمد أفندي سليمان»، حيث يبطن الزمن الأول بالزمن الثاني، الزمن المرجعي التسجيلي بمستواه الأفقي بالزمن الحكائي التخييلي باختراقه العمودي، لينتج زمنا تاريخيا ملحميا، يصنع مصائره الناس العاديون، فإذا بهم أبطال يصنعون التاريخ.

إن التضاد بين محوري الزمن المرجعي التسجيلي والزمن الحكائي التخييلي، ومن ثم تقاطعهما، يؤدي لإنتاج زمن تاريخي بوصفه زمن التحولات، والمصائر الوطنية الكبرى التي ترتفع بالأهواء الفردية لشخصيات الحكاية إلى مستوى الأهواء التاريخية العاصفة التي تندمج فيها المصائر الفردية بالمصائر الاجتماعية والوطنية، لترسم الولادة الجديدة لمصر، بوصفها قوة وإرادة وطموحا، ولتنتصر على كوامن العزلة، والانكفاء، والعجز من أجل امتلاك أناها الوطنية وهويتها الحضارية الفاعلة، وقد تشخصت بالتجربة الدرامية لـ «ليلى» التي ستجد حقيقتها من خلال الانتصار على نفسها التي صنعتها أزمة تقاليد العسف والقهر والتضييع والانكفاء والعجز.

نقول: بالتوازي مع محوري السرد «الزمن التاريخي» و«الزمن

الروائي»، كان يحضر المكان بوصفه الوجه الآخر للزمن التاريخي الذي يتيح له التموضع والتعين المشخص والملموس، فليس هناك زمان بلا مكان، تماما كما لا يمكن للحركة أن توجد بلا أشياء.

هكذا تتشكل شبكة تناظر دلالي بين عناصر الزمان والمكان:

فالزمن الخارجي الوثائقي التسجيلي = ميدان الإسماعيلية - القناة - بورسعيد

والزمن الداخلي الحكائي = المنزل - الحجرة - المدرسة - الجامعة

ومن خلال حركة الجدل بين فضائين خارجي/ داخلي - مفتوح/ مغلق - ملحمي/ تراجيدي تتشكل الطبيعة الديالكتية لرواية «الباب المفتوح» من خلال التواصل مع الخارج المفتوح الملحمي والتفاصل معه بالقوة الجاذبة للداخلي المغلق التراجيدي.

ومن خلال هذه الحركة، حركة الجذب إلى الداخل «المنزل - الحجرة - الذات» والنبذ إلى الخارج «ميدان الإسماعيلية - القناة - بورسعيد»، سترتسم أبعاد شخصيات الرواية، ولا سيما «ليلى» التي تشكل مركز التبئير السردي، والتي تشد إليها مجموع العناصر التكوينية البنائية والدلالية. فمن خلال حركة ليلى من «المنزل» إلى «المدرسة» فـ «الجامعة» وأخيرا بورسعيد، وما تنطوي عليه هذه المساحات من ظلال دلالية، ستتفتح ممكنات القراءة التأويلية للرواية وما تضمره هذه التجربة من مغزى على المستوى الاجتماعي والوطني. إن الحديث عن الفضاء يستدعي بالضرورة أشكال حضوره الأسلوبية عبر الوصف. والوصف، حسب لوكاتش، له مستويان:

المستوى الأول، يتظاهر كحدث ملحمي حي منسوج من آمال الأشخاص في مواقف مشحونة، بالنسبة إليهم، بالدلالات والمعاني، كما عند تولستوي... مثلا.

والمستوى الثاني، يتبدى الوصف بمثابته لا ارتباط له بمصير البطل، ولا يحضره أشخاص الرواية إلا مصادفة واتفاقا، كمتفرجين مهتمين ولكن غير معنيين، كما هو الشأن عند الروائيين الطبيعيين، وزولا تحديدا.

في المستوى الأول تتبدى وظيفة الوصف بوصفها وظيفة بنائية رمزية دلالية. وفي المستوى الثاني يتخذ الوصف وظيفة تزيينية ديكورية، أو تشييئية استلابية، كما في رواية الحداثة.

«الباب المفتوح» منذ كتابته كعنوان للرواية، يومئ إلى البعد الدلالي الرمزي، ومنذ المشهد الافتتاحي، يعاد هنا الوصف بحمولته التعبيرية وانحيازيته، من خلال ملفوظ الشخصيات المغفلة التي يتقدم من خلال عينيها، رغم تخفي الراوي وراء حيادية السرد الذي يقرر زمن المشهد بصيغة إخبارية «كانت الأمسية أمسية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦ والساعة السابعة». المشهد الافتتاحي، يروي لنا «مساء» الساعة السابعة، في حين أن ما حدث كان صباحا، فكان البعد الملحمي للحدث في حضوره المشهدي يقدم مضمنا بصيغة السرد الإخبارية، لكن الرواية التي تختتم بثلاث نقلات زمنية، كان الزمن يتوقف ليتمدد الخطاب وصفيا في الفضاء محتلا الحيز الأكبر من النص.

فالنقلة الزمنية الأولى تتمثل بأن يخبر الراوي المتلقي بأنه «في ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ بدأ الهجوم الإسرائيلي على صحراء سيناء، وفي ٣١ أكتوبر اشتركت بريطانيا وفرنسا في العدوان على مصر، وبدأت العمليات الحربية ضد المواقع المصرية»[٥].

يعقب هذا المقطع التوثيقي، فاصل وصفي لا صلة له بالحدث أو بالشخصيات، لكنه مقطع وصفي ذو وظيفة شعرية إحيائية أسطورية، يوغل في جسد المكان للوصول إلى المنطق الأول، إلى الصيغة الأولى التي تشكل اعتلال جسد المكان، «فالمستنقعات عتيقة ترسبت على مر السنين تجثم على أرض مصر في اطمئنان وهدوء وصفحتها تلتمع تحت الشمس. وتحت الصفحة اللامعة طين... اكتسح الشلال المستنقعات في الطريق، وأفنى ماءها في مائه، وفي أغوار الشلال ذاب الطين وتقدم الشلال عاتيا جبارا... وفي آخر الطريق سد، سد من الصخور... وتحت أقدام الشلال انهار السد، وتفتتت الصخور».

هذه الوقفة الوصفية الخالصة التي لا يخالطها سرد حدث أو وصف شخصية، تبدو كأنها لا تملك سوى قيمة تزيينية ديكورية ترقش النص ترقيشا جماليا!

لكنها وإن كانت تتضمن هذه الوظيفة، فهي تنتج وظيفة تعبيرية إيحائية مناظرة للمتغيرات التي تطرأ على سلوك الشخصية الرئيسية «ليلى»، وهي تخرج من مستنقع هيمنة القيم البطريركية، وطين منظومتها الصارمة في قمع أي تفتح داخلي، لتتجاوز أناها الفردية وتنخرط في الفعل الجماعي الوطني دفاعا عن أنا الأمة «لقد خرجت من دائرة العائلة، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل. وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن»[٦].

فهي تندفع مثل الشلال العاتي الجبار مكتسحة المستنقعات وطبقات الطين الدفينة في داخلها والسدود، سدود الأصول والقواعد والنصائح الاجتماعية التقليدية، وصخور الألم التي كانت تنكأ روحها، لتنهار السدود، وتتفتت الصخور.

الخطاب الروائي، ينطوي على وقفات وصفية عديدة على غرار الوقفة المذكورة، وهي بذلك لا تؤدي وظيفة شعرية تغني التنوع الكلامي، والتعدد الصوتي، والتقاطب الفضائي فحسب، بل هي تؤدي وظيفة بنائية غير مباشرة، من خلال الإيحاء والإيماء، لتلفع فضاءات النص ببطانة وجدانية ثرية الدلالات.

ذلك هو أحد مستويات الأداء الوظيفي للوصف، لكن المستوى

الملحمي الذي تحدث عنه لوكاتش، نجده يتلألأ منيرا فضاء المشاهد الأخيرة من الرواية، وهي مشاهد المواجهة الشعبية لقوات العدوان الثلاثي، حيث ترتكز هذه المشاهد إلى عدة مقاطع سردية، تتمدد في المكان عبر الوصف، ليرتفع بها الخطاب إلى مستوى الفعل الملحمي.

ويتمثل ذلك بالنقلة الزمنية الثانية التي تؤطر تاريخية الحدث الكبير الذي سيشكل النقلة الانعطافية على مستوى حل حبكة الحكاية، ومستوى مصائر الشخصيات والإنارة الداخلية للدلالة، لكي تفضي عن المغزى التاريخي والوطني.

هذه النقلة تتحد في النص على شكل صيغة خبرية ينقلها الراوي «الساعة الحادية عشرة صباحا واليوم ٥ نوفمبر سنة ١٩٥٦»[٧].

بالتناظر مع حركة السرد التسجيلي الخبري هذه، ينهض الوصف متداحا في المكان عبر مستويين، مستوى مجازي ذي وظيفة شعرية تنطوي على إيحاء دلالي مناظر للحدث السردي، ومن ثم مستوى ملحمي حيث كلية الحضور للمشهد، وانخراط الكل في صناعته.

المستوى الأول، يندرج في جسم المقطع السردي الخبري، حيث تبدو الحدود قد تلاشت بين السرد والوصف، فالمقطع السابق الخبري الوثائقي يعطف عليه بحرف العطف (الواو) «والغيوم تلبد السماء، غيوم كثيفة غبراء، والشمس تتسلل من بين الغيوم تشق لنفسها ثغرات يخالطها البياض»[٨]. هذا التلاشي للحدود بين الوصف والحدث الفعلي، هو ما يميز وظيفة الفعل المضارع حسب برادبري[٩]، حيث زمنية المضارعة، ستحكم نظام الجملة الوصفية الإسمية في المقطع اللاحق للشاهد المذكور. فالفعل المضارع إذ يستعمل زمنا لا يضمن أي شيء، وليس له اتجاه أو معنى محدد، لا بل ليس له نهاية، وبوصفه الحارس الأمين لاستقلالية الإبداع، حسب رامبو[١٠]، فإنه يستخدم في المشهد الوصفي، لترهين الحدث من خلال دمج محور التوزيع «التركيبي» ومحور الاستبدال «الدلالي»، فيتحقق التزامن بمثابة الإطار الذي يجمع حدوث عدة أفعال في وقت واحد، حيث سيدخل المشهد –الذي سيتسع بسعة المجتمع– شخصيات تحضر بأسمائها دون أن تكون مشاركة بالمتن الحكائي سابقا مثل «عادل – فائزة – العجوز – الطفلة – المرأة التي تولد – القابلة – الرجل العجوز – النساء التي تحمل أعناق الزجاجات المكسورة والسكاكين وأيدي الهون». هؤلاء جميعا يشاركون بالمشهد مع شخصيات الرواية «ليلى – عصام – محمود – سناء».

عبر هذا التمازج بين أنا الشخصيات التي تحتل فضاءات النص، والشخصيات التي لا نعرف سوى أسمائها كرمز للحضور الشعبي، يتداخل الواقعي بالمتخيل، لتتجاوز «الأنا» أناها، باتجاه الكل، الجميع، لتتوحد المصائر في صناعتها للتاريخ، وليتكشف المشهد الوصفي عن ذاته كحدث ملحمي، وفق لوكاتش، بعد أن تداخل الوصف بالحدث الفعلي في صيغة تشكيلية فاجعة.

وإذا كان المشهد الوصفي قد عبر عن ذاته كحدث ملحمي، من خلال إدماج السرد بالوصف، وإطلاق إمكانيات الفعل الإنساني إلى مستوى الفعل التاريخي، فإن رواية «الباب المفتوح» تتجاوز الزمن الملحمي بوصفه زمنا مكتملا ومنغلقا ومتباعدا بماضيه البطولي، باتجاه الزمن الروائي المفتوح، حيث إن مجمل العناصر المكونة للعمل تملك ديناميتها الداخلية التي تقود إلى الخاتمة المعلنة بوصفها بداية:

«تسأل ليلى: دي النهاية يا حسين

يجيب حسين: دي البداية يا حبيبتي»[١١].

فالزمن الروائي – تعريفا – هو الزمن المعترض على الاكتمال، لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، على حد تعبير باختين.

الشخصيات: تواصل/ تفاصل التركيب

بغض النظر عن التمرد الانقلابي الذي قاده دعاة رواية الحداثة ضد ما سموه بـ «القوة العظمى للشخصية»، فقد ظلت الرواية حكاية تواصل شخصيات، وإنتاج علاقات محكومة بالتجاذب والتنافر المؤسس للصراع، وأشد الشخصيات انعزالا وانغلاقا وانكفاء، إنما تصوغ عزلتها من خلال الآخر والموقف من الشخص، ممثلا بالمجتمع تعريفا، إلا من خلال استدعاء «الآخر» المبرر والمسبب للعزلة، ولهذا فالشخص المنعزل –بالنسبة إلى فريفل– لا مكان له في الرواية، لأنه من وجهة نظر روائية، غير صالح لأن يستعمل كشخصية.

إن رواية الحداثة التي غالت في التصحر بالمعنى الذي يستدعي حضور الأشياء ويستبعد حضور الشخص، إنما كانت تؤسس فلسفتها الروائية من خلال ثنائية التشيىء/ الاستلاب، فلا معنى للتشييء إلا بمقياس انعكاسه على الشخص الذي يدفعه إلى مزيد من الاستلاب والغربة، فهي بذلك تشكل رثاء مضمرا للغياب، وهي تحمل حنينها لاستعادة الشخص، «الذات» كقوة فاعلة في الأشياء، بعد أن تضخمت على حساب نموه الإنساني، فتضاءل وتلاشى، وذاب، ولم يبقَ منه من أسميته، سوى حرف (ك) عند كافكا، بل غدا الاسم مستكثرا على شخص بعينه، فراح الاسم يطلق على شخصيتين عند فوكنر، بل أن بيكيت لا يأبه بأن يغير اسم وشكل الشخصية في العمل نفسه، حسب ألان روب غرييه[١٢].

وهكذا فإن رواية الحداثة بكل جنوحها لتكريس الغياب، إنما كانت مرثية فلسفية لاستدعاء الحضور، حيث الموقف من غياب الشخص أو حضوره يشكل مغزى ومبرر حداثة رواية ما بعد العقلانية الغربية المنهكة.

رواية «الباب المفتوح» تحتل فيها الشخصيات أهمية ركنية في مكونات النص الروائي، حيث تتفاعل مع مكوني الزمان والمكان

فتمنحهما، امتلاءهما الدلالي، ويمنحانها طابعها الاجتماعي التاريخي الملموس والمتعين.

الحكاية التي تصفها الشخصيات بعلاقاتها المتجاذبة والمتنابذة، تقوم على حكاية عائلة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية، والمؤلفة من زوجته «ظله الكسيح» ولديه، محمود «حلمه الذي يخذله» وابنته ليلى «خيبته بمنظومة قيمه الاجتماعية والثقافية والوطنية»، وهي التي سيتاح لها روائيا أن تكون مركز تقاطع الأحداث وملتقى تشابك العوامل الروائية التي تمنحها ظلالها الدلالية.

فالعائلة هي التي ستشكل نواة الوحدة السردية الكبرى للرواية، من خلال الدور العاملي الذي ستمثله «ليلى».

في حين ستكون الشخصيات الأخرى الهوامش الملحقة بالنص التي تكتبها حكاية العائلة، وهي في دورانها حول النواة، تحضر وتغيب، كمحفزات وظيفية في تطور البنية التكوينية للرواية مثل بيت «الخالة - عصام - جميلة»، وصديقات ليلى «سناء - عديلة»، ثم قطبي نزاع عواطف «ليلى» «رمزي - حسين».

وحكاية العائلة، هي حكاية الأب النموذجية الذي يريد أن يربي أبناءه على الأصول التي يتوارثها مجتمع أبوي، «بطريركي»، الأصول والقيم التي لا يقبل الشك في مشروعيتها الأبدية بوصفها قيما طبيعية «ثابتة» و«بديهية»، ولذلك فهو ينتحب عندما تبلغه الأم ببلوغ ابنتها «ليلى»، فيتوجه بالدعاء: يارب تقدرني يارب، دي ولية يارب... الستر يارب الستر[١٣].

الأب الذي تحركه أهداف الاستمرار النموذجي لصورة الأسرة المصرية في ١٩٤٦ الثاوية في ذهن الفئات الوسطى، لا تحركه دوافع أيديولوجية مسبقة وواعية، بل هو وريث متطلباتها البلاغية المحضة، ويفسر امبرتو ايكو - هذا المتطلب البلاغي المحض بمعناه الأصلي الذي أعطاه «أرسطو»: «فن الإقناع المتركز على «الأوندكسا» أي مجموع الاعتقادات التي يؤمن بها الناس لتأسيس حججه المعقولة».

ويستنتج بيير زيما - اعتمادا على أطروحة «ايكو»- أنه يمكن تعريف الأيديولوجيا كبنية خطابية تمنع التفكير النظري، بالقياس إلى أنها تعرض نفسها كظاهرة «طبيعية» و«بديهية»[١٤].

الأب - رمزي: أيديولوجيا (الأمر الواقع)

الأب في النص ممثل أيديولوجيا عقلانية الأمر الواقع وبداهة توضعه التاريخي، أي «الواقع»، في صورته القائمة والتي عاشها الآباء والأجداد، وستأتي شخصية «رمزي» الأستاذ الجامعي «خطيب ليلى» ليرتقي بفلسفة الأمر الواقع إلى مستوى النظرية، يقول:

«كلنا تروس في عجلة كبيرة، والعجلة بتمشي، واللي يحاول يعطلها بيتحطم، والشاطر اللي يفهم الموقف واللي يستفيد منه» [١٥].

ويتساءل الأب في وجه ابنه محمود القائل بأن لا قيمة للعلم إذا بقي الإنسان عبدا: «أبوك أهو عايش كده، وجدك من قبله، يبقوا عبيد؟»[١٦].

لكن الوعي الأيديولوجي الذي يمثله الأب بوصفه الوعي التقليدي السائد والمهيمن، لا يقدمه النص في إطار ثنائية هجائية رافضة لتهافته بل يعطيه الحق الكامل في التعبير عن وجهة نظره، من خلال خطاب متماسك يحتكم إلى منظومة من المفاهيم تتمتع بمشروعية التفكير بها في سياقها التاريخي.

فرأي الأب في العمل الفدائي في القناة، يتمتع بوجاهة، من خلال معطياته المنسجمة مع التعقل وحكمة التجارب التي اكتوى بها.

فهو يرى أنه ليس أقل وطنية من ابنه «محمود» وابن خالته «عصام» حين قرر القتال في القناة، ولكنه أكبر سنا وحكمة، ولا يندفع وراء العواطف بل يفكر بعقله، وعقله يقول إن الحكومة غير جادة في موقفها، فالجيش مثلا لم يشترك في المعركة، وعناصر الخيانة متوفرة في السراي والأحزاب وفي الحكومة نفسها، والجواسيس من المصريين يملئون منطقة القنال، والمواد الغذائية تهرب إلى القوات البريطانية على مرأى من الحكومة وعلى مسمع منها، «وماذا تستطيع الشجاعة والبطولة أن تفعل تجاه هذه العوامل، وماذا يستطيع حفنة من الفدائيين أن يفعلوا وهم يواجهون الجيش الإنجليزي المزود بأحدث الأسلحة»[١٧].

غير أن هذه الواقعية، والحكمة المقنعة برطانة «الظروف الموضوعية» التي يتلفظ بها الأب، والتي تشكل الملفوظ النموذجي للخطاب العربي، إنما هي حكمة واقعية ذرائعية، حكمة قرون من العجز والاستسلام، حكمة واقع يعاش ولا يصنع، يحتوي البشر ولا يحتويه البشر، حكمة الانتظام في العجلة، لتجنب إتيان الفعل في الواقع.

لكن هذه الحجج التي يسوقها الخطاب الروائي من منظور الأب، إنما تشير إلى جزء مهم حقيقي في صدقية الشروط التي واكبت ظروف النضال من أجل التحرر الوطني والسيادة، وهي تومئ على مستوى البناء الروائي، إلى وعي رهيف بالرواية بوصفها نصا مفتوحا على تعدد اللغات والأصوات والأيديولوجيات واللهجات، والرطانات الشفوية، فليس المهم ما تمثله الشخصية في العالم لكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، حسب باختين.

وعلى هذا فنص «الباب المفتوح» ليس مجازا لانفتاح الرؤية، وفضاء للحرية التي تنشدها «ليلى» وتطمح لها مصر فحسب، بل هو نص مفتوح لتعدد الخيارات، وحقوق الجميع في القول والتعبير لتفكيك نظام التفكير الواحد بوصفه أيديولوجيا، وبوصف الأيديولوجيا بنية خطابية

تحول دون التفكير النظري.

ومن هنا فالنص، برغم انتمائه النظري إلى مسئولية الأدب ودعوة الالتزام، فإن الرؤية التي تتغلغل في أنحائه لا ترغمه على الإفضاء بصوت واحد، وهو صوت الرومانتيكية الثورية التي يضمرها النص كإحدى المقولات النظرية التي حكمت الوعي الأدبي والجمالي لكتابة الستينات المفعمة وطنية، ومسئولية، والتزاما وفتوة وطلاقة .

فالأب وظله الأم، والممثل النموذجي نظريا لـ «أيديولوجيتهم الاجتماعية» «الدكتور رمزي»، برغم أنهم يشكلون على مستوى تخطيطة العوامل الروائية، عوامل مضادة ومعوقة أمام أهداف وإرادة البطل «ليلى»، في التفتح وتحقيق الذات الإنسانية والوطنية، إلا أن النص لا يقدمهم وفق ثنائية البطل الإيجابي والسلبي، بل لكل منهم حقوقه في إبراز وجاهة منطقه، وحجته، وبرهانه، المستمد من منسوب الوعي الاجتماعي القائم.

فالنص لايفتئت، ولايقزم، ويتفه الأطروحة الأولى من أجل انتصار الأطروحة الإيجابية، بل يعطي كلا منهم كل الحقوق والفرص المشروعة للتعبير عن ذاته. وهو إذ يعبر عن هذه الذات، فهو يعبر عن ذات اجتماعية ثقافية تاريخية هي التي أنتجت هذا الواقع القائم، وهي تعيد له هذا الجميل، إذ تمنح الواقع حق أن يعيد إنتاجها وفق بداهته الطبيعية.

فالشكل الحواري «الديالوجي» الذي اعتبره باختين خصيصة الرواية يصبح أداة مهمة في «الباب المفتوح»، لتجاوز الأمثلة الثنائية المعنوية عن «الخير والشر والسلب والإيجاب» فـ «وطنية» «ليلى ـ محمود ـ حسين» لاتستدعي «اللاوطنية ـ الخيانة » لباقي الشخصيات المضادة كالأب أو رمزي، بل إن عصام الذي تردد واستنكف عن اللحاق بـ «محمود» للقتال في القناة، قدمه النص كشخصية ذات كثافة نفسية مترعة بتناقضاتها وقلقها الداخلي، برغم وضوح خياراته الأيديولوجية كوطني «وفدي»، ولذلك فعصام المستنكف في البداية، يصبح الشهيد الوحيد في الرواية، كأن فعل الشهادة كان تطهيرا مجازيا للتردد والحيرة الداخلية بين قناعاته الوطنية والمعلنة ومواقفه وسلوكه الأناني المضمر، وعقابا مجازيا لأنانية «الأم» الضنينة بحب ابنها عن حب الوطن.

إن الأطروحة المضادة التي يصوغها النص روائيا، ويحققها «ديالوجيا» مع الأطروحة الأولى «منظومة عقلانية الأمر الواقع»، ستمثلها «ليلى»، من خلال سيرورة علاقتها الدرامية المتداخلة جدليا بين فضاء وزمن مغلق وأفق وتاريخ مفتوح. والتجربة التي تعيشها «ليلى» تخترقها جدلية الزمن الروائي الذي يرى فيه لوكاتش عملية انحطاط متواصلة «تصل بليلى إلى درجة انعدام الوزن»، باعتبار الزمن شاشة تقف بين الإنسان والمطلق، لكن الانحطاط التدريجي للبطل يتزامن عند لوكاتش مع حركة الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحا لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق.

ليلى/ الأطروحة المضادة ـ التنوير

تتمتع «ليلى» بحضور روائي كثيف لتكون أداة التحفيز الوظيفي لكل عناصر السرد والبناء، ومؤدى الدلالة يؤهلها لأداء دور القوة العظمي في الرواية.

وهي تتمتع إلى جانب حضورها الروائي الشامل، بجاذبية نادرة في الرواية العربية. المرأة في الراوية العربية عنصر جاذبية ثابت، فهي دائما قوة تحفيز واستقطاب «ايروسي» فجاذبيتها كامنة أبدا في جنسها من منظور الروائي الرجل، في أنوثتها كحبيبة، عشيقة، امرأة الحلم، في أكثر حالاتها غنيمة في صورة «مكافأة» يستحقها البطل بعد العناء والمكابدة في سفر صراعاته، حيث تأتي المرأة كمكمل ضروري لاستراحة المحارب.

وهي إذا تمتعت بجاذبية خارج «الايروسي»، فعلى الأغلب لن تكون هذه الجاذبية سوى جاذبية وظيفتها الأمومية التي نحتت الرواية العربية لها تماثيل للتضحية ونكران الذات حتى درجة الفناء، بل وإلغاء ذاتها في عائلتها.

ليلى في «الباب المفتوح»، تمارس جاذبيتها من خلال حضورها ككائن اجتماعي له كل الحقوق في ممارسة معاناته بوصفها معادلا لمعاناة أمة وصيرورة وطن، وككائن اجتماعي يعيش وطأة الحدث الاجتماعي والسياسي والوطني والتاريخي، كمسئول عن ذاته الفردية والاجتماعية والوطنية، ينفعل ويتفاعل ويفعل.

تتفاعل جميع منظورات السرد لتقديم شخصية «ليلى» على المستوى التراكمي الكمي والنوعي، وفق تمييز «فيليب هامون» لطرائق تقديم الشخصية، فالمقياس الكمي يتصل بالمعلومات التي يقدمها «السارد ـ الراوي» عن الشخصية، والمقياس النوعي هو ما تقدمه الشخصية عن ذاتها، أو ما تقوله الشخصيات الأخرى في «الباب المفتوح».

ومنذ الصفحة الثالثة يقدم لنا السارد «ليلى» «في الحادية عشرة من عمرها سمراء مليئة ويدها تعبث في حركة آلية بصندوق خشبي للسجائر، وعيناها اللامعتان تنظران بعيدا... إلى لا شيء...»[١٨]. منذ المقطع السردي الأول، في صيغته الإخبارية التقريرية، نستشعر تعاطفا مضمرا بين السارد و «ليلى بعينيها اللامعتين تنظران بعيدا».

ومن خلال تقديم شخصية «ليلى»، سنتعرف تدريجيا على الحدث، وهو إصابة شقيقها «محمود» برصاصة في فخذه، بسبب مشاركته في

مظاهرة ميدان الإسماعيلية، ويتواتر السرد في إضفائه المعنى على الحدث من خلال «ليلى» التي تفعم بالحماس والإعجاب بأخيها، فتشيع الخبر بالمدرسة بين زميلاتها، وعندما يعبر «محمود» عن شعوره بالمرارة تجاه ما حدث، وبأنه لم يستطع ضرب من ضربه، «تقاطعه «ليلى» صارخة، وهي تهز كتفيه:

– محمود... إنت إللي ضربت الإنجليز مش هم اللي ضربوك... إنت... إنت يا محمود»[19].

وفي غمرة حماسها هذا، راحت تقفز كما يفعل المتظاهرون، وترفع يدها وتخفضها وتقول منغمة:

– السلاح... نريد السلاح... وفجأة تسمرت في مكانها وسقط ذراعها وماتت الكلمات على شفتيها... اصطدمت بأبيها وهو يدخل الحجرة»[20].

هكذا منذ الصفحات الأولى، وعبر المحور التراكمي من منظور السارد، نحدس بما سيكون لهذه الشخصية من شأن، ومن ثم يتسارع السرد، ليضعنا أمام المهدات النوعية للعلاقة التي ستكون بين الفتاة وأبيها التي تتسمر في ذروة حماسها وتفتحها عندما تصطدم بأبيها.

وليقوم النص بإنارة تقديم الشخصية، يوكل المنظور السردي للأم والأب، حيث الأم تعبر عن استيائها منها، لأنها تحطم كل شيء في البيت على يديها، ليتدخل الأب مقاطعا بلا غضب:

«أنا قلت دي مش بنت دي فتوة»[21].

ويمضي التقديم السردي متسارعا، ليقدم لنا معظم الشخصيات المشاركة في الحكاية، «جميلة» ابنة خالتها، و«عديلة» و«سناء» صديقتيها، ولنعرف من خلال صديقاتها في المدرسة أنها قد «بلغت» وفي بلوغها ستكون محنتها، عبر عنها الأب من خلال نحيبه، ودعوته «الستر، يا رب الستر».

ومن ثم يعود السارد لاستلام خيوط السرد، عبر توقيفه وتثبيته للسرد في صيغة «الخلاصة» التي تستقرئ وتستدل، من خلال اختلاط صوت السارد بصوت «ليلى» لبلوغ مغزى ما حدث، ففهمت ليلى أنها ببلوغها دخلت سجنا ذا حدود مرسومة، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأمها، والحياة مؤلمة بالنسبة للسجان والسجينة، السجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يخرج على الحدود، والحدود محفورة حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراسا عليها.

«والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها بها، قوى النمو المفاجئ، قوى جارفة تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسمها تطوقها الحدود، وقوى في عقلها تشلها الحدود، حدود بلهاء، عمياء، صماء»[22]. وقد رسم أبوها الحدود:

– ممنوع الخروج والزيارات لوحدها، من البيت إلى المدرسة.

– تحذير ابنه من إدخال الروايات والمجلات الخليعة إلى البيت، فما يريد أن يقرأه ابنه، فليقرأه في الخارج أو يخفيه، لأنه لا يريد أن يسمم أفكار البنت.

– مطالبة ابنه بالكف عن استقبال أصدقائه في البيت، وأن يكتفي بلقاءاته في القهوة والنادي.

– السماح فقط لابن الخالة «عصام»، لأنه منا وعلينا.

الأب يرسم الحدود، والأم توكل بالتنفيذ والملاحقة.

– التعنيف للضحكة الطليقة النابعة من القلب.

– التعنيف للكلمة المخلصة الصريحة.

– التعنيف على الجلوس الخارج عن الأصول.

وحكمة الأم «اللي يمشي على الأصول ما يغلطش»، وهذه الأصول لا تنتهي بالنسبة للأم، وهي تتوالى «كقطرات الماء تسقط بروي ونظام يسلب رويها ونظامها النوم من عيني النائم، ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم وسنة بعد سنة»[23].

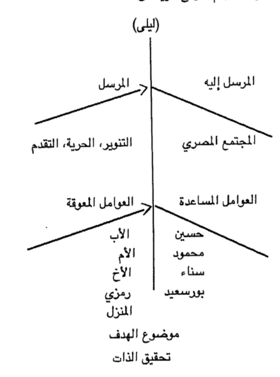
لقد توقفنا، عند الوحدة السردية الأولى، متمثلة بالفصل الأول، نظرا لأن وحدة العرض التمهيدي هذه، انطوت على مجمل العناصر المكونة لبناء الرواية، ومن حيث الفرش للشخصيات والحدث الرئيسي، ونواة الحبكة التي ستشد عناصر المتن الحكائي، ومقدمات الأطروحة المضادة التي سيحملها الخطاب الروائي، بوصفها الإشكالية المركزية التي تخترق النص وتشكل موضوع بنيته الدرامية، وأشكال وآفاق حلها.

إن الاستناد إلى تخطيطة غريماس العاملية كخلفية تحليلية لنظام الخطاب، ستمدنا بمفاتيح تحليلية، تتيح للاستقراء والتأويل أن يتمفصل في العناصر التكوينية للنص، لبلوغ قراءة تفسيرية سوسيو دلالية ممكنة لتأويل المغزى التنويري لبنية الخطاب المضاد الذي سيحكم سيرورة تجربة «ليلى» مع عالمها الروائي، وصيرورتها فيه باتجاه امتلاك تاريخية وعيها لذاتها ولعالمها الإنساني.

يمكن أن تكثف بنية الخطاب في الراوية، من خلال بنية حكاية «ليلى» مع الشخصيات الأخرى التي خلال تواصلها وتفاصلها معها يتكون وعيها لذاتها وللآخر.

والحكاية هي حكاية الحدود والأصول التي تريد أن تصوغ «ليلى» وفق نظام العائلة، وما يستدعيه هذا النظام على المستوى الثقافي الاجتماعي والوطني.

تحقيقها لذاتها ككائن أنثوي يمر بحركة ثلاثية «عصام - رمزي - حسين»، تخفق التجربتان مع «عصام ورمزي»، لأن التجربتين تنتميان لفضاء النظام العائلي ونمطه الاجتماعي المغلق على حدوده وأصوله، وتنجح التجربة الثالثة، مع حسين المهندس صديق أخيها محمود ومثاله الذي قاتل بالقناة، وحلم بالسد العالي، وشارك في تحرير بورسعيد. فإذا وضعنا تخطيطا للعوامل التي تحكم نظام الحكاية، سنجد أن ليلى كذات، كفاعل، ليس لها موضوع حكائي محدد، على شكل هدف ترمي الحكاية لبلوغه من أجل حل عقدتها. كما سنلاحظ من خلال التخطيطة التالية، وفق استلهام نموذج غريماس:



إن نظرة شاملة إلى تخطيطة العوامل، لا تسمح لنا انطلاقا من عامل المرسل، بأن نقول إن موضوع هدف ليلى يتمثل بالاقتران بـ (عصام) ومن ثم بـ (رمزي) فـ (حسين) وإن كانت حركة السرد على مستوى المتن الحكائي تقر ذلك.

فعامل المرسل المشخص بـ (الحرية) بوصفها حافزا وظيفيا لا يتطابق مع اختيار عصام أو رمزي، فالعلاقة بينها وبينهما لم تقم على فعل الحرية، بل على فعل واجب الوجود، بوصفه من سنن الخلق والاجتماع، لكن فعل الاختيار يتطابق مع عامل تحفيز الحرية، ومن ثم فإن خيارها لحسين، كان خيارا للحرية، سيناظره على مستوى الخطاب حرية اجتماعية ووطنية. فإذا نظرنا إلى الأهداف على مستوى المبنى الحكائي في مستواه التوزيعي، العلاقة مع عصام – رمزي – حسين، سنجد أن تغير الأهداف، وفق مستوى المحور الاستبدالي الدلالي، سيمنح هذه الأهداف نسبية أهميتها التاريخية، مما يساعد على أن تكون شخصية ليلى هي الشخصية الديناميكية المركبة الوحيدة في الرواية، بوصفها شخصية قابلة للتحول والتطور، في حين أن التطور والتغير في موقف عصام من الانكفاء في البداية بعدم الالتحاق بمحمود للقتال بالقناة، إلى المشاركة في مواجهة العدوان الثلاثي، نقول إن هذا التغير يتحقق على مستوى الخطاب، وليس على مستوى البناء، فليس هناك ضرورات داخلية على مستوى البناء التركيبي للحكاية تدفع بعصام للالتحاق ببورسعيد ومن ثم الاستشهاد، فالمتلقي سيفاجأ مع محمود وليلى، بالتحاقه هذا، لأن سيرورة وقائع السرد لم تشكل أي باعث تحفيزي لهذا الفعل، ومن هنا فإن مشاركته ينتجها الخطاب الروائي وليس متنه، لإعطاء أبعاد دلالية تغني المشهد الملحمي لفعل المواجهة، وتضفي على فعله طابعا تطهيريا، بوصفه فعلا من أفعال الممكن وليس من أفعال الضرورة.

بيد أن تغير الأهداف وما تعنيه من نسبية أهميتها التاريخية، إنما تستمد هذه الأهمية النسبية من خلال تقاطع الزمن الحكائي العمودي مع الزمن التاريخي الأفقي، حيث الأخير هو الذي يتيح للمتلقي أن يقوم بعملية التأويل للوصول إلى الدلالة، وما ترشح عنه من إيحاءات وإيماءات للزمن والحدث التسجيلي، فعصام الوفدي لا يمكن أن يستجيب لطموحات «ليلى» التي تتلألأ كإيحاء مجازي يعادل مصر، في تحقيق الذات التي بوابتها الحرية والقطيعة مع الموروث التقليدي للنظام الأبوي العائلي المغلق، كذلك رمزي الأستاذ الجامعي المثقف التقني الذي يضفي المشروعية النظرية على الأفكار السائدة، ليمنحها تماسكها الداخلي، لكنه في واقع الأمر إنما يمنحها مزيدا من التخشب واليباس والانغلاق، عندما يعرضها بوصفها حقائق طبيعية و«بديهية» تحيل دون ليلى وقلب السؤال الذي يضج في أعماقها.

حسين هو الذي عرفها من الداخل، وعرف صبواتها وأحلامها وتطلعاتها، فهو الذي عرف كيف يحبها، لأنه عرف مشكلتها «الحرية»، تماما كما عرف كيف يحب مصر، لأنه عرف مشكلتها «التحرر الوطني».

إن تغير الأهداف ونسبيتها تحيل - نصا - إلى أن أزمة الشخصية، أزمة وجود، ومعاناتها معاناة وجودها، لكنها بالضد من الوجودية لا تجد حريتها بالتعارض مع الآخرين، وهي التي طالما لجأت إلى حجرتها تغلق الباب على نفسها تجنبا لحريتهم القائمة على إيذائها بحدودهم وأصولهم وشروطهم. فبمقدار ما كان الآخرون جحيمها، كان الآخرون خلاصها، وعلى هذا فالآخرون ليسوا كينونة كلية متجانسة تدفع بالشخصية إلى مايسميه هايدجر بـ «الشقاء الأنطولوجي»، بل هو شقاء تاريخي، شقاء الفرد، بشقاء مجتمعه.

حسين هو الذي يلخص مشكلة وجودها، عندما يشبهها بالكريستال الذي يعكس الضوء ولا يشعه، تضعه في النور فيتألق، تضعه في الظلام فلا يشع نورا: «نعم النور ليس في قلبها لكنه في الخارج، الثقة

في نفسها لا تنبعث من داخلها بل لقد استمدتها من الآخرين، فهي مثل الكريستال متين لكن من السهل تحطيمه، لذلك استطاع عصام أن يسحقها، أن يجعلها تكره نفسها وتكره بالتالي الآخرين»[٢٤].

إن متوالية الأحداث على مستوى الزمن التاريخي والزمن النفسي، لبلوغ الذروة في المواجهة الملحمية مع العداون الثلاثي في بورسعيد، ستجد نفسها عبرها «ليلى الحقيقية» وتستعيد ثقتها بنفسها، وبالآخرين الذين اندمجت بهم بعد أن خرجت من دائرة «أناها» ودائرة العائلة، إلى دائرة النحن، من «حجرتها» إلى ساحات الصراع، من زمنها المغلق المنكفئ المتكور إلى الزمن المنفتح، زمن الصراعات والمواجهات الكبرى في سبيل الحرية للوطن والشعب، عندها، ولأول مرة، «تدفق النور إلى حجرتها»[٢٥].

«وتسبق حسين إلى الباب المفتوح»[٢٦]، وعندما سيتدفق النور منبعثا من داخلها لترمي الخاتم الذي يحتل يدها، خاتم رمزي، رمز قهرها وإلغائها وشقائها، وبالتوازي المجازي للأفعال على مستوى حكايتها مع حريتها الداخلية، كانت رموز العبودية والاستعمار والماضي تتحطم، متمثلة بتمثال «دولسبس»، ولذلك فعندما يشعل الشباب الفتيل تحت قاعدة التمثال ولا يؤدي الانفجار إلا لتهدم الرأس تصرخ ليلى:

«– والأصول، ضروري الأصول

وعادت تصحح جملتها:

الأساس المهم الأساس».

وهكذا فالتطور والتحول الذي حكم شخصية «ليلى» لم يسر في خط أفقي، بل في خط متعرج، فالتناقض ليس بينها وبين الشخصيات المعوقة لتحقيق أهدافها فحسب، والتواصل ليس بينها وبين من يساعدها على تحقيق الأهداف فحسب، بل التناقض والصراع يقبع في «داخلها» على شكل حركة تقاطبية بين زمن داخلي راكد متكور على ذاته، وزمن ملحمي مفتوح روائيا على المستقبل، بين باب مغلق في صيغة سجن، وسجانين: العائلة والحدود والأعراف، وبين باب مفتوح في صيغة وطن وحرية ونور يفيض من الداخل لتحقق جدلية العلاقة بين حرية الفرد وحرية المجتمع، حيث تتأسس على حوار «ديالوجي» بين الأيديولوجيا كمنظومة مغلقة على بديهياتها الطبيعية، ورؤية تنويرية تلغم هذه البديهيات بالتساؤلات عن الحقيقة والحرية والمستقبل، أي بين بنية خطابية أيديولوجية مكتفية بحقائق الماضي الأزلية التي تمنع أي تفكير نظري، وتساؤل فكري، وشك عقلي، وبنية خطابية تنويرية تجد حقيقتها في البحث الدائب عن المعنى، على طريق إلغاء ذاتها، حيث العقل النظري الطليق يتساءل، ويشك، ويفكك بحثا عن الذات الحقيقية، ذات الفرد، وذات الوطن. حيث يغدو العنوان (الباب المفتوح) كأنه المعادل الدلالي المجازي لرؤية «التنوير» التي ينتظم بها النص معرفيا، فتتشكل شبكة تناظرات، يشتق منها نسق مفاهيمي من طبيعتها التكوينية ذاتها: التاريخية، كنقيض للثبات، والتقدم، كنقيض للفوات، والاندماج الوطني، كنقيض للاندماج العائلي البطريركي، والمقدمات الضرورية لبناء المجتمع الحديث المتجاوز لكل الانتماءات ما قبل «الأموية». وعلى كل حال لن تمضي سنوات عشر على كتابة الرواية، حتى تعود أطروحة رمزي هذه ومنظومة الوعي الأبوي تكتسح الحياة متحدية الرواية، والتقدم، والتاريخ، وكل تراث التنوير المصري والعربي، وذلك عبر التدرج من الخارج إلى الداخل، والكشف التدريجي للشخصية للانتقال من العام إلى الخاص، ومن الخاص إلى العام، عبر جدل الذاتي والموضوعي، لتحقيق حالة الإدماج الضرورية بين المظاهر الداخلية والخارجية بهدف الارتقاء بالوعي إلى مستوى الاندماج الوطني (الأموي) المؤسس لخطاب نقدي متحرر من الشعارات والنزعة البيانية والبلاغية في بنيتها الخطابية الأيديولوجية، كرؤية تضليلية ووعي مقلوب للعالم، معبرا عنها بأطروحة «رمزي» عن التقاليد والأصول التي تربطنا بالأرض، والتي من غيرها نبقى كشجرة بلا جذور، قليل من الهواء يجرفها ويسقطها[٢٧].

نقول إن التنوير بتوالده التكويني عن نسل المفاهيم «التاريخية - التقدم - الاندماج الوطني - المجتمع الحديث»، كان يناظره دلاليا عنوان الرواية «الباب المفتوح» الذي تشتق منه دلالات من طبيعته المجازية ذاتها:

فصيغة الباب المفتوح تشكل دلاليا جذر «لكسيم» العلاقات المحققة للبنية التكوينية للرواية والموجه لعلاقات النص وإيحاءاتها الدلالية التي يرشحها الخطاب الروائي، وما يستتبع ذلك على مستوى علاقات التواصل والتفاصل التي تنتجها الشخصيات، بل والمصائر التي تؤول إليها الأحداث. فتجربة ليلى يحكمها توتر العلاقة بين «البيت المغلق» و«فضاء المجتمع»، والبيت المغلق معادل للعلاقات الأبوية والذكورية المغلقة ومنظومة وعيها للعالم، وفضاءات المجتمع معادل للعلاقات الجديدة «الاندماج الوطني بالتضاد مع العائلي»، وما يتمخض عن هذه العلاقات من وعي مغاير للذات والعالم، وعلى هذا كان الفضاء بوصفه مكانا، حيزا، فسحة، ساحة، عناصر، أشياء، يشكل مفردات مفتاحية في مكونات النص وخطابه ودلالته.

فالحركة بين الداخل والخارج، المفتوح والمغلق، هي التي ستنتج وعي ليلى لذاتها وللعالم. فلكي ينفتح الداخل، لابد من أن يخترقه الخارج، لكن الخارج لا يبعث الانفتاح «النور» في الداخل، ما لم يمتصه الداخل، ويهضمه، ويجعله جزءا من كيانيته، ولكي يتحقق ذلك لابد للخارج من إعادة بنيته لكي يحمل قابلية امتصاصه وهضمه من الداخل، وهكذا تمضي الحركة في توترها الجدلي لإنارة الداخل، فما لم ينبعث النور من الداخل، فليس ثمة نور. تلك هي الأطروحة المركزية لحركة التنوير في صيغتها التاريخية العالية، مثلما هي الأطروحة المركزية للرواية[٢٨].

فالرواية تمكنت من خلال صياغتها لأطروحتها التنويرية المضادة من أن تكشف عن حقيقة تاريخية مضمرة في باطن النص، وهي الوحدة الجدلية للمجتمع التقليدي بالاستعمار، فكل منهما يستدعي الآخر، باعتبار الواحد منهما يشكل عنصرا جوهريا لوجود الآخر. فمجتمع قاصر، محكوم بموروث الوعي العائلي الأبوي التقليدي الذكوري، هو مجتمع فوات ومجتمع انكفاء داخل حدود جدران البيت، والانسحاب من الفعل في العالم باتجاه التنويه بالماضي وقيمه ومثله، والتعلق بالأصول والتقاليد بوصفها قوة الارتباط بالأرض. إن مجتمعا كهذا يستدعي بالضرورة إرادة القوة والفعل والاقتحام التي يمثلها الآخر المستعمِر، ومادامت هذه المنظومة التقليدية هي المهيمنة، فإن مفهوم الوطنية والعلاقة بالأرض يتلاشى لصالح الحضور الكثيف لعقائد وأيديولوجيات الماضي وأمثولاتها عن الأصول والتقاليد التي تربط بالأرض، فتغدو الأرض بذلك رمز هذه الأصول والعادات، وليست حضورا، جسدا، كيانا يستدعي التضحية من أجله في ذاته.

إن مفهوم الوطن، الأرض، الشعب الذي أنتجته الرؤية التنويرية لـ «الباب المفتوح» يتقوض اليوم، في ظل تقاسم وظيفي بين النظام العربي التابع والنظام العالمي الهمجي الجديد الذي يجتاح الوطن، ويدنس الأرض ، ويذل الشعب، في فضاء عربي يتقاطبه السيف «الثيوقراطي» والبوط «الأوتوقراطي» الذي حماه ورعاه، فكان وجهه الآخر، تماما كما يكون الاستعمار الوجه الآخر للاثنين، كل واحد منهم جوهري للآخر، ليكون عقل التنوير اليوم طريد الجميع، والوعي الوطني التحرري فريسة تتقاطر عليها الأشداق.

فإما وإما، إما أن تكون حداثويا على الطريقة الأمريكية، فما عليك سوى الالتحاق بركب النظام العربي الملحق بالركب الإسرائيلي، وإما فأنت متطرف إرهابي. عندها ستكون رهين رحمة السيف أو البوط.

الهوامش

(١) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة الدكتور صالح جواد كاظم، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، راجع ص ١١ - ١٧.

(٢) من أجل سوسيولوجيا الرواية، بالفرنسية، جاليمار، ١٩٦٤، ص ٢٣.

(٣) الباب المفتوح، د. لطيفة الزيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١- ٢.

(٤) جيرار جينيت، حدود القصة، مجلة كومينيكاسيون (بالفرنسية)، العدد ٨ سنة ١٩٦٦، ص ١٥٦.

(٥) الرواية، ص ٢١٤.

(٦) الرواية، ص ٢٣٢.

(٥) الرواية، ص ٣٢٠.

(٨) الرواية، ص ٢٢٠.

(٩) مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلن، الحداثة (١) ، ترجمة مؤيد فوزي حسين، مركز الإنماء الحضاري، ص٢٤٩.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

(١١) الرواية، ص ٣٥٢.

(١٢) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، ص ١٣٦.

(١٣) الرواية، ص ٢١.

(١٤) نحو سوسيولوجية النص الأدبي، بيير ف. زيما، ترجمة: عمار بلحسن، العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء ١٩٨٩، ص ٨٤.

(١٥) الرواية، ص ٢٣٧.

(١٦) الرواية ، ص ٩٣.

(١٧) الرواية، ص ٩١.

(١٨) الرواية، ص ٣.

(١٩) الرواية، ص ١١.

(٢٠) الرواية، ص ١٣ و ١٤.

(٢١) الرواية، ص ١٦.

(٢٢)ـ الرواية، ص ٢١.

(٢٣) الرواية، ص ٢١ و ٢٣.

(٢٤) الرواية، ص ١٧٥.

٢٥ ـ الرواية، ص ٢٤١.

(٢٦) الرواية، ص ٢٤٨.

(٢٧) الرواية، ص ٢٣٥.

(٢٨) المغلق والمفتوح، الداخل والخارج، هي المفردات التي تتمفصل في جسد النص بوصفها إيقاعه ونبضه الداخلي، حيث تتردد كلازمة دلالية توجه المعنى والتفسير والتأويل والمغزى، وحيث يمكن لدراسة أسلوبية أن تحقق إنتاجية وفيرة في استكناه مكونات نص «الباب المفتوح» من خلال وضع حقل دلالى يتقصى ترددها المضطرد في ثنايا الخطاب الروائي.

الزمن التاريخي والزمن القصصي

في قصة «على ضوء الشموع»

د. أمينة رشيد

«يبدو واضحا أن بنية متقطعة تتفق بشكل أفضل مع زمن مخاطر ومغامرات، وأن بنية خطية أكثر اتصالا تتفق مع رواية التعليم التي تسودها موضوعات النمو والتحول، بينما التعاقبية الممزقة التي تقطعها القفزات والتنبؤات والعودة إلى الوراء، أي الإصرار على البنية المتعددة المستويات أكثر اتفاقا مع رؤية للزمن، تفتقد إمكانية النظرة الشاملة والاتساق الداخلي، فالتجريب المعاصر في نظام التقنيات السردية يتفق -من ثم- مع التفجير الذي يؤثر على تجربة الزمن ذاتها».

بول ريكور، الزمن والقص، الجزء الثاني، ص١٢٠.

تكتب لطيفة الزيات، بمعنى من المعاني، بحثا عن الزمن المفقود. فبينما رسمت في «الباب المفتوح» زمنا متقدما خطيا يصوغه الوعي، من الجهل الذي يشتت إلى المعرفة التي تعيد تركيب الوحدة والأمل في مستقبل مرغوب، تعود بـ «حملة تفتيش: أوراق شخصية» إلى طبقات الماضي، من الطفولة الأولى إلى المرأة الواعية القادرة على المواجهة، مواجهة قهر الآخر في العلاقة الخاصة، ومواجهة السجن وقهر السلطة السياسية في العلاقة بالوطن. أما «الشيخوخة وقصص أخرى»، فتحكي الزمن المجزأ ومواجهة الذات لنفسها، بين التحولات التاريخية وبحث عن الاستقرار والاستقلال في صعوبة الانتماء والإيمان بخط مستقيم نحو مستقبل أفضل.

اخترت من هذه المجموعة قصتها الأخيرة «على ضوء الشموع»، نموذجا للمزج بين الزمن التاريخي وزمن القص عند لطيفة الزيات، لأن الكاتبة استطاعت هنا من خلال تفكيك القصة القصيرة التقليدية، نحو بنية متقطعة بتعدد الأصوات والخطابات الروائية، أن تصور عبر الفضاء القصصي أزمة زمن تاريخي مجزأ، ضاعت فيه القناعات المسبقة واختل فيه سير التاريخ. فالإطار الزمكاني للقصة زمن مصر الناصرية المنتصر بشعاراته وخطابه الرسمي. بينما تبرز «على ضوء الشموع» القصة الحقيقية لهذا الزمن، كما ميزه الزيف الاجتماعي الموروث والمتجدد وهيمنة المدينة بمثقفيها واستمرار فقر القرية بجوها وأمراضها والموت المتسلط على فلاحيها.

تستطيع هذه القصة، إذن، أن تؤكد صحة الاتجاه السائد حاليا أي دراسة العلاقة بين الأدب والتاريخ: إن الأدب يقول الحقيقة التي يسترها التاريخ الرسمي بخطبه الأيديولوجية وشعاراته المزيفة. وتبرز أيضا أن شكل السرد يحمل محتوى يعيد كتابة الزمن بين تجربة الكاتب وتلقي القارئ، في داخل خبرة تاريخية مشتركة. فكتابة الزمن المجزأ تعبر عن الأزمة وعن صعوبة التجاوز نحو هدف مرغوب، فيتحول الزمان في علاقته مع المكان إلى الموضوع ذاته للأدب المعاصر، كما سنحاول أن نبرزه من خلال مستويات القص في قصة «على ضوء الشموع».

«على ضوء الشموع» قصة قصيرة بالمعنى المعتاد. تمتاز بالوحدة في المكان والزمان - نهاية الأسبوع في قرية، في الموضوع - الأزمة التي تعيشها البطلة وتجتازها، الحركة القصصية - الرحلة. لكنها تتعدى حدود هذا النوع الأدبي بمعناه التقليدي، بين بداية تطرح مشكلة وأزمة بين أطراف ونهاية مفاجئة، لتفسح المجال أمام مستويات القص، بين الامتداد الروائي، وعناصر السيرة الذاتية، ومشاهد المسرح، وموسيقية الشعر.

تنقسم القصة إلى أحد عشر جزءا، يقدم كل منها مشهدا. ويقدم كل مشهد مدخلا قصيرا للقصة، باستثناء القسم السادس الذي يمتد في وسطها على مدى صفحات لسرد ذروة الأزمة النفسية التي تعيشها البطلة. وهكذا تستقيم القصة على محورين متوازيين/ متقاطعين: الرحلة إلى الريف وأزمة البطلة. تقوم البطلة بالرحلة مع مجموعة من المثقفين: أستاذ علم نفس وزوجته الناقدة، وأخت زوجته الطبيبة، متجهة إلى «بيت ريفي في قرية سنور» (ص٩٠)، تمتلكه زوجة كاتب مسرحي، وتتحول الرحلة الفعلية إلى رحلة داخلية للبطلة تسترد ذاكرة لحظات القوة والضعف في حياتها، كي تحسم قرار الانفصال لزيجة زائفة، وتحطم الصورة الكاذبة لزوجين يتناولان العشاء «على ضوء الشموع»، عنوان القصة، وهو الرمز الذي يجمع بين الزيف الفردي وزيف الجماعة، في تجربة مصر المعاشة في بداية الستينات.

وتذهلنا روعة الكتابة التي تفتح النص من الإطار المحدد للقصة القصيرة إلى تعدد مستويات الخطاب الروائي.

فدون أي لجوء إلى الوصف المستفيض، ترسم الكاتبة، بدقة وتمكن،

الإطار التاريخي-الاجتماعي لقصتها، وتلخص القيم الثقافية لحقبة من الزمن. تعلمنا الرواية التي تكتبها البطلة أننا بين ١٩٦٠و ١٩٦٢، عشر سنوات بعد ثورة ١٩٥٢. ويعطينا الصوت الراوي مذاق ولون الفترة: عبر التناص لمحة لذوق الفترة الثقافي، بين أغاني عبد الحليم حافظ وشعر صلاح عبد الصبور، وتحيلنا العناوين المذكورة إلى كتابات العبث التي جذبت المثقفين في بداية الستينات (الوجود والعدم عند كيركجارد، غثيان سارتر، وعبثية كامي). هناك أيضا الإشارة إلى الإصلاح الزراعي وإلى جدواه على مدى العشر سنوات، تتمثل في علامات المكان: الحديقة المهجورة، بيت الخولي الذي لم يكتمل، بل يعبّر عن تطلعاته بسلالمه المعلقة في الفراغ الذي يرمز إلى شخصية من «رقص على السلم، لا هو ينتمي إلى حيث ينتمي الفلاحون ولا هو ينتمي إلى أصحاب البيوت من الطوب الأحمر» (ص١٠٦). وفي هذا الهيكل الذي يقع بين نهايتين- «الشقة العالية تطل على النيل» (ص٩٠)، والفقر الذي مازال يقبض على حياة الفلاحين- تدور القصة بمستوياتها المختلفة، يحكمها الصراع الصامت بين الأغنياء والفقراء، وبداخل فئة المثقفين: بين المثقف الواعي برغم ابتعاده عن السياسة (مجموعة المشاركين في الرحلة)، والمثقف الزائف الذي يتجول بين كافيتريا «الليل والنهار» في فندق سميراميس المطاعم الأنيقة حيث يتناولون العشاء «على ضوء الشموع». وفي صميم هذه العوالم المتناقضة يتشكل صراع البطلة، مع العالم من حولها، مع زوجها حيث خضعت طويلا «لنفوذه» (ص ٩٠)، وخاضت معركة مؤلمة مع نفسها، مع ذاتها، ضعفها، أكذوبتها: «أقرت بأنها لم تصرخ في زوجها لأنها استحالت بدورها إلى أكذوبة، تلعب نفس اللعبة وتلتزم بنفس قواعد اللعبة، وأن زوجها أفضل منها لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل» (ص١٠٣). وتصنع نسيج القصة أصوات مختلفة. وهنا أيضا حدان لصدور الصوت: الرواية التي تكتبها البطلة، من ناحية، وعلى نقيضها نشيد المغني الذي يروي قصة القرية:«يحكي حكاية الزرع والحصاد، الأمل والجوع والعشق والموت» (ص١٠٧). وبين الحدين نسيج ثري من الأصوات والخطابات المختلفة تتنوع بين:

١- الصوت المباشر أو كلام الشخصيات.

٢- الصوت غير المباشر، عندما يقدم الراوي كلام إحدى الشخصيات.

٣- الحوار الداخلي للبطلة.

٤- الأسلوب غير المباشر الحر، وهو الذي صنفه النقاد المعاصرون كخليط بين صوت الراوي وصوت الشخصية، وهو من العلامات المميزة لقصة «على ضوء الشموع».

أما الخطاب فينقسم إلى ثلاثة أنسجة:

١- خطاب الراوي الذي يقدم المشاهد ويسرد الأحداث ويصف المكان ويصدر الأحكام.

٢- خطاب الرواية التي تكتبها البطلة في تقنية «مرآة القص من داخل القص» la mise en abyme أو Le récit spéculaire الذي يفجر خطاب الراوي، ويثريه، بتضافر المستويات العامة والخاصة للقصة.

٣- خطاب الراوي/ المغني الذي يتحدث من موقع الآخر، عالم الكادحين والفقراء الذي يتعارض مع عالم المثقفين، مبلورا أزمتهم: هل هم مواطنون في رحلة لآخر الأسبوع أم سواح، غرباء عن عالم القرية؟

يعطي الصوت المباشر بعض النبرات والقيم المختلفة المتناقضة للنص. تقول الفلاحة لقائد المعدية: «والنبي يا ريس لما الموت يجي ما تعديه، عشان ما يجيش حدانا» (ص٩٣). لمحة من العامية المصرية، ورؤية شعبية للموت في لهجة فلاحية تظهر، في آن، عالمية الشعور بتهديد الموت، وخصوصية الرؤية التي تختلف حسب الفئة الاجتماعية. يعلق الراوي:« تبقى مشاكل البقاء حقيقة الحقائق التي تتضاءل إلى جانبها كل حقيقة، ما دام في الدنيا بشر يكافحون من أجل البقاء، الوجود والعدم لا يؤرق الفلاحة كما يؤرق كيركجارد، ولا «غثيان» سارتر يؤرقها، ولا عبثية كامي» (ص٩٤).

أما المثقفون فيتحدثون لغة مختلفة حول بؤرة أخرى، تلك التي تمثلها كتابات البطلة. قول زميل: «الناس مندهشة لأنك كتبت هذه الرواية الممتازة، برغم كل شيء» (ص٩٦). وهذه من علامات السيرة الذاتية في القصة، إذ يفهم القارئ أن «الرواية الممتازة» هي «الباب المفتوح» للطيفة الزيات. وتعلق أستاذ علم النفس: «مشروع هذه الرواية (الثانية التي لم تكتمل بعد) يفلسف للفشل، يعمم ما لا يجوز تعميمه، والأكيد أن السعي الإنساني ليس مرصودا بالفشل» (ص٩٦)، أو: «هل تحاولين تبرير وضع لا تطيقينه؟» (ص٩٦)... ربما لا ينفصل هذا الكلام عن أزمة البطلة التي تؤكد: «شيء ما خطأ في بنياني» (ص٩٧). ولا تكون المسافة التي تتيح خلق شخصيات مستقلة عن رؤية الكاتبة، مفارقة عن الصوت الأساسي، لكنه يضيف إلى القص الحوارية التي تستكمل بها الحركة الدرامية للرحلة/الأزمة.

يحاصر هذا الحوار المباشر البطلة، متقدما بها نحو المواجهة. تقول ممثلة «الناس تقول إنك تحلمين على الورق، تناضلين على الورق، تحققين على الورق ما لا تستطيعين تحقيقه، على مستوى الحياة» (ص٩٧). ترفض البطلة وتكابر، مدركة مع ذلك صحة هذا الكلام، واعية بالتناقض بداخلها وصراعها بين الحياة والموت، بين الموت والموت. هذا الحوار الآخر الذي يتشكل بداخلها، حوار مع الذات يتضافر على امتداد القصة، وينفجر في لحظة القمة في الحوار/ اللاحوار مع الزوج الذي حوّلها إلى «أذن تستمع» و «لسان معقود». منذ بداية القصة يتواجد التداخل بين الراوي والبطلة . فيقدم مدخل

القصة– ونعرف أهمية المدخل في العمل الأدبي– أزمة البطلة مباشرة في تقنية الدخول في لب الحادث in media res «وقفت خلف باب الشقة تقيم فيها تستعجل الرحيل، ورغبة قديمة تلح عليها في الإفلات من الشقة العالية تطل على النيل، ومن دائرة نفوذ زوجها يرقد في السرير إلى ساعة متأخرة من النهار كعادته» (ص٩٠). ثم يأتي تقديم الرحلة، موضوع القصة:«وفي انتظار مرور المضيفة صاحبة البيت الريفي في قرية سنور وزوجها الكاتب المسرحي ليصحباها إلى محطة الأتوبيس المتجه إلى بني سويف، وقفت تستعجل الرحيل»(ص٩٠).

وتوًا، بعد هذه المقدمة الموجزة الفصيحة، ندخل في الأسلوب الأساسي للقص، الأسلوب غير المباشر الحر المتضافر مع القصة/ المرآة، أو الرواية التي تكتبها البطلة: «وفي اللحظة الأخيرة دست في حقيبة السفر الصغيرة مشروع روايتها الثانية فلربما...»، ويتناوب صوت البطلة بداخل صوت الراوي: «...ربما ماذا؟» (ص٩١). الكراسة الرملية اللون مرآة داخلية حميمة لما يحدث. تحمل البناء على صفحة اليمين وهدم ما كتب على الصفحة اليسار. وتمثل حركة البطلة في السنوات العشر السابقة: تدمر ما تبني، فلم تخلص بوعد الرواية الأولى– المواجهة– ولا تكف عن صنع الطقوس التي تدمرها. الرواية الثانية مرآة للفشل. فكيف تصور«تجربة فشل فردية كتجربة الإنسان الكلية، ترفض الخروج إلى الناس برسالة يأس من الحياة» (ص٩١).

وتدريجيا، عبر المونولوج الداخلي وتداخل خطاب الراوي بوعي البطلة والحوار/ اللاحوار مع الزوج، وصورة المكان الآخر، مكان الآخر (القرية)، تتشكل المواجهة وتسقط الأقنعة. وبهذا المعنى يظهر الجزء السادس للقصة القصيرة كقمة الصراع.

تواجه البطلة اللعبة، لعبة البكاء أولا، عندما تشهد من الخارج مآسي البشر، طفل يموت، امرأة مريضة، فتبكي على وسادتها ليلا. لعبة الفن ثانيا، الفن الذي تمتلك مفاتيحه، لكن هربت منه الحياة: «فأين هي الآن من هذا الوله الخالص الذي يتحول بدونه الفن إلى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية؟» (ص٩٨). وفجأة ننتقل من مكان القصة/ الرحلة إلى مكان آخر متخيل. تلخيص لمجرى الحياة وقتل حلم الشابة والتحول إلى أكذوبة زيجة مزيفة: «تذكرت أنها أكلت شابة، كوسة خضراء نيئة من الحقل وأحبتها، في حومة الوله بالحياة الذي يعطي لكل شيء، مهما صغر وتباين، مذاقا خاصا فريدا» (ص١٠٠). ثم بالبنط الكبير الذي يميز الفقرات الدالة في القصة: «حلمت صبية أن تجري وحبيبها حافية القدمين في حقل فول أخضر، أن تتمدد وحبيبها تضمهما الخضرة ورائحة الأرض الخصبة، أن تأكل وحبيبها الفول بشوكة مع الجبنة القريش، وانتهت وزوجها تتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين، وما من عشق تبقى بينهما» (ص١٠٠).

قمة القصة يتوّجها ظهور عنوانها«على ضوء الشموع»، وتظهر دلالتها الأساسية: زحف الزيف إلى قلب الحياة، الحياة الخاصة لزوجين يدعيان عشقا قد انتهى، والحياة العامة، إذ تعلمنا بداية القصة عن المثقفين بين كافيتريا «الليل والنهار»، وموائد المطاعم الأنيقة ذات العشاء «على ضوء الشموع» (ص ٩١). وتملأ دلالات القص هذه الصرخة الصامتة التي لم تخرج على مدى سنوات عشر :«كذبة هذه الشموع، كذبة زيجتنا، كذبة كل دائرة ندور فيها، وبدلا من أن تصرخ تبدد الكذبة، عاشتها. وتساءلت هل أصبحت بدورها كذبة، جزءا لا يتجزأ من مؤسسة تدمن المسكنات وتتحاشى الاصطدام، وتقنّع الكلمات حتى لا يتفجر صراع الحياة الحي الصاخب؟» (ص١٠٠). وفي صورة مؤثرة، ربما من أصدق الصور التي تعبر عن أكذوبة الزيجة المزيفة في الأدب العربي الحديث، يكرر صوت البطلة، بداخل صوت الراوي، صرخة الحوار/ اللاحوار بين الزوجين

على ضوء الشموع: «في المطعم الأنيق تجلس وجها لوجه مع زوجها. تفصل الشموع وأنصاف الحقائق ومرارة الحقيقة وقسوة الخديعة والرفض المتبادل لماهية الآخر، والخوف من الاصطدام، والحرص على الصورة الاجتماعية والتظاهر بنجاح مشروع أفلس منذ زمن طويل...» (ص١٠١).

وكلمات سهرتهما الليلية. هو مصرٌ على الكلام وهي تقاوم النوم«يحكي عن نجاحاته اليومية»، ويكذب «عند النجاحات الغرامية»، وهذه السهرات طقس آخر قبلته، وربما شجعته لكن «على مر الأيام تحولت إلى أذن تستمع بعقل يثقله ركام الأكاذيب وأنصاف الحقائق يتكاثر يوما بعد يوم، وهو لا يكف يتكلم، ينسج المزيد من الأكاذيب وأنصاف الحقائق، وعقلها يشط يوما بعد يوم دون أن تدري حتى أنه يشط...» (ص١٠١).

مع مرور الأيام والليالي وتكرار الكذب، تتحول هي إلى «أذن تستمع» و«لسان معقود»، حتى تصرخ فيه: «توقف عن الكذب أرجوك» (ص١٠٢). ويصرخ جسدها رافضا اللقاء به، هذا اللقاء الذي تحول أيضا إلى «طقس مدمر» (ص١٠٢). فيصرخ هو: «أنت تحتقرينني... جسدك يرفضني يحتقرني» (ص١٠٢).

تتخلل هذه الكلمات نسيج حكاية الرحلة، وتخترق برنامجها الصارم بين جولات حرة على ضفاف النيل، حيث تعيش البطلة بداية الوجود ونهايته، والتعرف على حياة الفلاحين التي تحوّل تدريجيا مجموعة من المثقفين إلى مجموعة شبيهة بالسواح، يسودها التوتر ومساءلة الذات. عشر سنوات من تطبيق الإصلاح الزراعي، منذ ثورة ١٩٥٢، وعشر سنوات من الأكذوبة الزوجية لدى البطلة، وتستمر

الرحلة بتفاصيلها كالخيط المتواصل للقص، بينما يتردد صوت المغني/الراوي، مؤديا إلى انفجار الصراع ونهاية القصة:«غنى المغني ليلة السفر بعد عودة المجموعة واجمة ومتوترة من المرور بالقرية وزيارة بيت الخولي. حكى حكاية قرية تخنقها تلال رملية وصخرية، وناس عاشوا في القرية يحيلون، على مر السنين، الصخر خضرة. وبددت آهات الناس وضحكاتهم، عبر السنين، حالة الوجوم والتوتر التي استبدت بالمجموعة لحظة عودتها إلى البيت. «وجلست هي جافة العينين تستمع إلى حكايات الزرع والحصاد، الأمل والجوع، العشق والموت. لم تعد لعبة البكاء تجدي» (ص١٠٤).

وقد اكتملت الرحلة وامتد الزيف إلى الريف، حيث يسكن الخولي بيتا أراده من الطوب الأحمر، ولم يكتمل. ويساعد على لعبة السياحة مقدما للمجموعة مريضة لتعالجها الطبيبة ومرضها مشكوك فيه. وتنتهي الرحلة عند هذا المشهد المصطنع بعض الشيء، حيث نرى السرير يقع بالمريضة، والبطلة تهرب من البيت المزيف، شاعرة بالاختناق: «وفي الهواء الطلق خارج منزل الخولي، وقفت ترتجف بخزيها. تتحسس جسدها، تستشعر عمق الجراح التي أصابتها لحظة انهيار السرير بها عارية» (ص١٠٧). ثم تنتهي القصة وقد استطاعت البطلة أن تحقق الرغبة المعبر عنها في البدء (الإفلات من الشقة المطلة على النيل ومن نفوذ الزوج)، وتلتحق بالناس: « هل تملك المرأة القدرة على بتر ما هو قائم ووصل ما انقطع؟ ورعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين، وهي تدرك أن طلب النجدة لم يعد يجدي. يتأتى على المرأة، وقد انتهت اللعبة، أن تقف على قدميها، أن تؤوب إلى نفسها، إلى أهلها وناسها، إلى بيتها، بعد غيبة عشر سنين»(ص١٠٨).

وهذا التفاؤل الذي يختم القصة– التنبؤ للخروج من الأزمة الخاصة– لا يلغي حقيقة حركتها الزمنية التي تتماثل مع توقف حركة التاريخ الاجتماعي للفترة. فحركة الرحلة، موضوع القصة، حركة دائرية قائمة على الاسترداد والذكريات، بينما تمثل الكراسة الرملية التي تكتب فيها البطلة الروائية رواية لم تنته بعد، رمزا للأزمة الخاصة والعامة. فبين ١٩٦٠و ١٩٦٢ في ذروة تحول الثورة الناصرية، بإصدار القوانين «الاشتراكية» تهدم الروائية على صفحة اليسار ما تبنيه على صفحة اليمين في الكراسة. ويضاف هذا الرمز إلى رمز «ضوء الشموع» (زيف المثقفين وزيف الحياة الخاصة)، ليبني دلالة القصة. وتعود بنا هذه القصة في التعارض بين حياة الفلاحين وسلوك مثقفي المدينة إلى الأزمة الحقيقية للنظام، كما تلخصها قصيدة صلاح عبد الصبور التي تشير إليها البطلة، في حديثها مع زوجها خشية الدخول في الصراع معه بأسلوب مباشر:

«بدلا من أن تصرخ قرأت على زوجها ذات صباح قصيدة زيف المثقفين الساهرين في كافيتريا «الليل والنهار»، نشرها صلاح عبد الصبور في أهرام الجمعة. لا تذكر الآن من القصيدة سوى بيت واحد، ربما المعنى دون الكلمات، المرأة تقول للرجل يسهر معها في الكافيتريا:

قم بنا يا حبيبي قبل أن يطلع الصبح وتزول مساحيقي» (ص١٠٠).

وهذه القطعة من اللصق أو «الكولاج» في القصة، تحولها إلى إدانة فئة من المجتمع المصري لا مبالية باستمرار البؤس والمعاناة للفئة الأوسع المجهولة من المجتمع، ريفه وفلاحيه. ولكن مثقفي الرحلة ليسوا من هؤلاء، كما ينبهنا الصوت الراوي، فهم «أكثر أصالة وأقل ادعاء وأصدق». فهذه المجموعة «ليست بالمجموعة التي تسهر في كافيتريا سميراميس «الليل والنهار»، ولا التي تتناول العشاء على ضوء الشموع في المطاعم الأنيقة، ولا تلك التي تزين الليالي الافتتاحية في المسارح ومعارض التصوير والندوات العامة» (ص٩١).

وربما يضيف إلى مصداقية الرحلة، أنها مأخوذة من تجربة معاشة. فرحلة المثقفين– وكلها شخصيات معروفة ومن أصدقاء الكاتبة– حدثت بالفعل، وكتبت عنها لطيفة الزيات في جريدة «المساء» المصرية، واصفة التوتر والقلق اللذين أصابا المجموعة في نهاية الرحلة. كما أن تفاصيل تجربة الزيجة تحيلنا إلى نصوص وشهادات من السيرة الذاتية للكاتبة (وفي الأساس، «حملة تفتيش: أوراق شخصية»). أما اللمحات القصيرة الدقيقة فتعطي الكثير من القيم الزمانية والمكانية لمذاق الفترة، بينما الأصوات والخطابات المختلفة التي تغمر القصة، كما رأينا، تكمل دراميتها وتصويرها العميق للأزمة الفردية والعامة في آن.

وربما استطاعت لطيفة الزيات، قبل كل شيء أن تشارك قارئها، تشاركنا جميعا، في قراءة أزمة اجتماعية ونفسية، مازلنا نعاني من عقباتها. وأن تساعد كلا منا على مواجهة الزيف والمسئولية، تجاه الذات والآخر، وأن تصنع صنيع الكتب المهمة في حياتنا: أننا بعد قراءتها لا نكون تماما مثلما كنا قبلها.

«بدايات» : تحليل أسلوبي إحصائي

هالة محمود حسن

يظل النص مغلقا أمام الناقد إلى أن يُعمل أدواته في ثناياه، وكلما كانت أدواته دقيقة تتسم بالموضوعية تكشّف النص أمام عينيه رويدا رويدا، حتى يصل إلى حالة من التملك الشديد لماهية النص، ربما بشكل أكثر وعيا من صانعه.

وتعد المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص أداة مهمة في التحليل، يتم بواسطتها تفتيت النص إلى مكوناته الصغرى، ثم تفتيت تلك المكونات إلى ذرات ، ولكنها ذرات تُرى ، تبين كنه النص.

يعيد الناقد تجميع تلك الذرات ، فتبدو في شكلها الجديد شيئا مختلفا تماما عن النص الأول. بمعنى أن الناقد - وبعيدا عن التوصيف الفيزيائي السابق- يحلل النص إلى عناصره الأولى (الحروف - الكلمات - الأفعال- الأسماء - الجمل - الصفات - الفقرات- وغيرها من المتغيرات) ، ثم يحاول الكشف عن ميكانيزم للنص من خلال دراسته لتلك العناصر، هذا الميكانيزم يعد نصا آخر يقابل النص الأول، من خلاله يتم فتح النص (الأول) على مصراعيه، لنستجلب منه كل دلالات النص النفسية والاجتماعية والسياسية.

لم تكن الصورة قديما - بالنسبة للمعالجة الإحصائية للنص- واضحة المعالم محددة الإجراءات بهذا الشكل، بل مرت الدراسة الأسلوبية الإحصائية بعدة تجارب مختلفة ومتباينة ، ولعلنا في حاجة إلى سرد سريع لأهم تلك المحاولات للوقوف على طبيعة التطور التقني للأدوات الإجرائية الإحصائية في دراسة النص.

نبدأ بـ Dolezel[1] الذي يتحدث عن الأسلوب كمفهوم احتمالي، حيث يصنف النصوص تبعا لطريقة الكاتب في النص، ويرى أن النص لايخرج - في تصنيفه - عن ثلاثة أشكال من السياقات وهي:

١- سياق المتحدث الحر، حيث يعمد الكاتب إلى تغيير النسب في أسلوبه وفقا للسياق المتغير، كما في النصوص الأدبية.

٢- سياق المتحدث الثابت، ويمتاز أسلوبه بالثبات حتى في سياقات مختلفة، كما في الدواوين الحكومية.

٣- سياق المتحدث الحساس، ويمتاز أسلوبه بأنه ذو طبيعة ثابتة (خاصة)، ولكنها تعبر في نفس الوقت عن سياقات مختلفة.

نجد أيضا Antosch[2] الذي يستخدم معامل بوزيمان (نسبة الأفعال على الصفات) في تشخيص الأساليب لدى Gethe و Gruber.

كذلك تجدر الإشارة إلى محاولة Buch [3] لدراسة طول الجملة كمتغير عشوائي، عن طريق معادلة التوزيع الطبيعي (جاوس).

تقابلنا أيضا دراسة W. Hayes [4] عن الأساليب النثرية لدى إدوارد جيبون وإرنست هيمنجواي، حيث يعرض بالتحليل لمكونات الجمل لدى كلا الأديبين، وكذلك للأفعال، عن طريق الوسط الحسابي، مستنتجا ما لأسلوب كل منهما من خصائص مائزة.

هناك أيضاBurwick[5] ومحاولته تحليل نصين من أعمال كارليل، عن طريق تحليل الجمل وأنواعها، مستخدما بعض المعادلات الإحصائية للكشف عن الثابت والمتغير في أسلوب توماس كارليل. ونختتم هذا العرض بدراسة Young - Dreher[6] عن معرفة شخصية الكاتب، عن طريق التوزيع المنفصل للمتغيرات الأسلوبية لمجموعة من الكتاب الصينيين.

نلاحظ مما سبق عرضه أن هذه المحاولات للتنظير نحو معالجة إحصائية للنصوص قد توجت بتطبيقات توضح مغزى التنظير ونتيجته، وأن تلك المحاولات على ما بها من تشتت في المرجعية (بسبب عدم وجود منهج أسلوبي إحصائي متكامل) إلا أنها تعد محاولات رائدة على طريق التحليل الأسلوبي الإحصائي.

فماذا عن موقف النقد العربي من التحليل الإحصائي الأسلوبي للنصوص؟ انبرى عدد ليس بالكثير من النقاد العرب إلى دراسة هذه المحاولات، وانتقاد بعض منها - كل حسب ما يرى - وتطبيقها على نماذج من النصوص العربية.

فنجد سعد مصلوح[7] (مصر) يقدم لنا دراسة نظرية للأسلوب يذيلها بمجموعة من التطبيقات على مسرح شوقي، ورواية «ميرامار» لنجيب محفوظ، وبعض الدراسات المتفرقة مثل دراسته «في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة»، وهي دراسة تطبيقية على قصائد البارودي وشوقي والشابي، حيث يتم التركيز على استخدام معامل بوزيمان (نسبة الأفعال على الصفات) في تحليل النصوص.

نجد أيضا دراسة للأستاذة ليلى الشربيني (في طول الجملة عند

يوسف إدريس)، تحت الطبع.

هذه المحاولات الجادة – على قلتها– للنقاد العرب والغربيين، برغم الجهد المبذول فيها، إلا أنها تفتقر إلى التوازن ! فالاتجاه الغالب الأعم في تلك التحليلات الإحصائية يعمد إلى الإحصاء بغية الكشف عن الخصائص المائزة للنص، بمعزل تام عن واقعه المتمثل في الواقع النفسي للشخصيات، وبالتالي بمعزل عن الواقع الاجتماعي والسياسي، وهكذا يقع النقاد في شكلية حادة تفرغ النص من روحه وتحوله إلى أرقام وأشكال بيانية جامدة.

إن النص يصل إلينا في شكل من الكلمات المتتابعة لجمل متراصة بعضها بجانب الآخر، نحاول أن نستنطقه – كل حسب ما ينتهج – متناسين أنه مر بمراحل عديدة حتى خرج لنا بهذا الشكل، وأنه لكي يفتح لنا مغاليقه علينا البدء من حيث انتهى، أي من النص في شكله، فنقوم بتحليل كل المتغيرات الأسلوبية إحصائيا بغية التوصل إلى البعد النفسي للشخصيات، وبالتالي البعد النفسي للكاتب، مما يؤدي إلى تكشف الواقع الاجتماعي والسياسي لكليهما. أي أن الحلقة المفقودة في الدراسة الأسلوبية– من وجهة نظري – تتمثل في دراسة علم نفس اللغة أي علم نفس الشخصيات، حيث تبرز من خلالها التركيبة النفسية التي يفرزها الواقع الاجتماعي الذي أفرز من خلاله هذا النص أو ذاك.

لكل هذا نحاول تطبيق هذا المفهوم الثلاثي (اللغة– الواقع النفسي– الواقع الاجتماعي)، من خلال المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنص.

الجديد أيضا أننا نلجأ إلى الاعتماد على الحاسب الآلي في تحليل النص إحصائيا. فقد كان شائعا في المحاولات السابقة تحليل النصوص من خلال المعادلات الإحصائية التي تطبق على أجزاء من النصوص وتقاس نتائجها على باقي النصوص، وهو ما قد يفتقر إلى كمال الدقة وتمام الموضوعية. ونظرا للتطور الكبير للحاسب الآلي، تم عمل برامج – من قبل متخصصين في هذا المجال– تحلل النصوص إلى مكوناتها الصغرى على كافة مستويات النص (الصرفي – المعجمي – النحوي)، مما يخفف على الناقد مشقة العد والإحصاء، ليفرغ إلى تحليل تلك النتائج والبحث عن دلالاتها النفسية والاجتماعية.

على هذا النمط يسير التحليل الإحصائي الأسلوبي لقصة «بدايات» للكاتبة لطيفة الزيات.

ونعيد التأكيد مرة أخرى على أن استحضار كل الخصائص الأسلوبية المائزة ليس هدفا في حد ذاته، وأن استخدام الإحصاء – عن طريق الحاسب الآلي – ليس بدعة، وإنما هو وسيلة للكشف عن النص بكل تجلياته اللفظية والفنية والنفسية، ومن ثم تحديد إلى أي طبقة ينتمي؟ ومدى توفيق الكاتب في التعبير عن طبقة نصه.

وقبل أن نبدأ في عرض النتائج الإحصائية للقصة نحاول شرح تركيبة العمل.

فالنص ينقسم على المستوى الزمني إلى ثلاث مراحل فرضية تبعا للمراحل العمرية لبطلة القصة، وهذه المراحل العمرية هي:

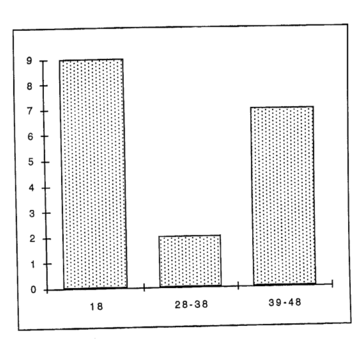
١- البطلة في سن ١٨ عاما

٢- البطلة في سن ما بين ٢٨ و ٣٨ عاما

٣- البطلة في سن ما بين ٣٨ و ٤٨ عاما

أي أننا لا نعرض نتائجنا الإحصائية ككل متكامل على مستوى القصة، ولكن نعرضها على المستويات العمرية السابقة الذكر، لنكتشف إلى أي مدى يدلل هذا التقسيم على ما تريده الكاتبة.

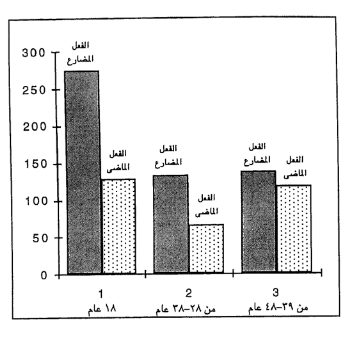
هذه المستويات العمرية مقسمة أيضا على مستوى الصفحات إلى ثلاثة توزيعات، حيث يحتل عمر البطلة خلال فترة الـ١٨ عاما تسع صفحات، وخلال الفترة من ٢٨ إلى ٣٨ صفحتين، أما الفترة من ٣٨ إلى ٤٨ فتشغل سبع صفحات، وذلك كما في الرسم البياني رقم(١).



ولنبدأ التحليل بالمتغير الأسلوبي (الفعل)، حيث نلاحظ أن عدد الأفعال على مستوى العمل ككل ٨٢٨ فعلا (الأفعال الماضية ٣١٥فعلا، بينما الأفعال المضارعة ٥١٣فعلا)، مقسمين على مستوى المراحل الزمنية السابقة كما في الجدول التالي.

المرحلة العمرية	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
١٨ عاما	٢٧٥	١٢٩
٢٨ - ٣٨ عاما	١٣٣	٦٦
٣٨ - ٤٨ عاما	١٣٧	١١٨

ويعبر عنه الرسم البياني رقم (٢).



ونلاحظ أن الأفعال المضارعة في كل مرحلة زمنية أكثر من الأفعال الماضية، برغم أن الكاتبة تسرد القصة عن طريق الفلاش باك، مما يستدعي أن يكون الفعل الماضي أكثر ورودا من غيره من الأفعال، إلا أن بطلة القصة تعيش حالة من الصراع بينها وبين الذات، وبينها وبين ما هو خارج الذات. إنها تحدثنا عن هذا الصراع على لسان بطلتها في المرحلة العمرية الأخيرة (٣٨-٤٨)، في هذه المرحلة تعيش البطلة حالة من التجاوز التام لكل المعوقات السالفة الذكر، مما يجعلها تتجاوز قانون الحكي (التحدث بصيغة الماضي) وتعبر عنه بالإكثار من الأفعال المضارعة، فهي تريد أن تتجاوز كل ما هو ماضٍ وساكن وثابت، والوصول إلى ما هو حاضر ومتحرك ومتواصل.

فالأفعال المضارعة تزيد في المرحلة العمرية الأخيرة، نتيجة تخلص البطلة تماما من كل المعوقات لتواصل حياتها أكثر تحركا وتحققا.

وإذا نظرنا إلى المرحلة العمرية المبكرة للبطلة(سن ١٨عاما) نجدها تلجأ كثيرا إلى البدء بفعل مثبت وتنتهي بنفس الفعل منفيا أو العكس، وهذه الخاصية الأسلوبية تعطي طابعا من التشتت والتوزع النفسي الذي تعيشه البطلة في سن ١٨عاما، وعدم قدرتها على تجاوز ذاتها. والأمثلة كثيرة على وجود أفعال مثبتة ومنفية في نفس الجملة منها:

(١) (ألم أشعر بالأمس بالخجل الذي استشعرته وسامي يطلب لقائي)[٨].

(٢) (ولا ترددت في تحديد موعد، كما ترددت إذ ذاك)[٩].

(٣) (لو استطاعت أن تصرخ صرخة واحدة، لأفلتت من هذا الكابوس، ولكنها لم تصرخ)[١٠].

(٤) (إما أن ينكسر الزجاج أو تموت، والزجاج لا ينكسر والنحلة لا تموت)[١١].

(٥) (كانت منشغلة بكلمات تأبى أن تتشكل، ولم تتشكل) [١٢].

ولعل في وجود الفعل مثبتا ونفيه في نفس الوقت تعبير عن عدم القدرة على الفعل، وعدم القدرة على تجاوز الحلم والأمنية بالفعل في هذه المرحلة العمرية المبكرة، وقد تكرر ذلك ٢٢مرة خلال القصة، مما يدل على أنها خاصية مائزة في الأسلوب .

من أهم المقاييس الإحصائية لدراسة الأسلوب ما يسمى بمعامل بوزيمان الشهير الذي يقول إنه كلما تقدم الكاتب في العمر كانت نسبة الأفعال على الصفات أقل. ونحاول الآن تطبيق هذا على المجموعة التي تنتمي إليها القصة «بدايات».

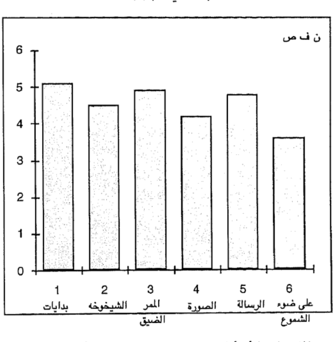
المجموعة تتكون من ست قصص مرتبة كالتالي:

١- بدايات ٢- الشيخوخة ٣- المر الضيق ٤- الصورة ٥- الرسالة ٦- على ضوء الشموع

وبتطبيق معامل بوزيمان على كل قصص المجموعة وجدنا النتائج كما في الجدول التالي:

القصــة	نسبة الأفعال على الصفات
(١) بدايات	٥,١
(٢) الشيخوخة	٤,٥
(٣) المر الضيق	٤,٩
(٤) الصورة	٤,٢
(٥) الرسالة	٤,٨
(٦) على ضوء الشموع	٣,٦

وهذا ما يوضحه الرسم البياني رقم (٣).



والملاحظ هنا أن أعلى نسبة في «بدايات» برغم أنها كتبت في مرحلة متأخرة من عمر الكاتبة، بل تعبر عن مرحلة عمرية متأخرة لبطلتها أيضا، إلا أنها سجلت (القصة) أعلى نسبة من ناتج قسمة الأفعال على الصفات ، وبهذا تم كسر معادلة بوزيمان التي تقول بعكس ما توصلنا إليه. ويرجع ذلك إلى أن الكاتبة في القصة عاشت شبابها في شيخوختها، وتجاوزت ما يمثله كبر السن من العجز والترهل إلى الحركة والنشاط والتجدد، وعبرت بالفعل عن مقولتها في نهاية قصة «الشيخوخة» التي تقول فيها (الشيخوخة بهذا المعنى حالة، وليست مرحلة من مراحل العمر، وهي حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية، وإن أدت ربما قبل الأوان إلى عوارض فيزيائية...)[١٣].

وإذا نظرنا إلى الحروف داخل القصة، وجدنا أنها لا تتعدى الـ ١٥ حرفا، وهي كالتالي، وبمرات التكرار قرين كل منها:

١- من: ١١٤ مرة

٢- في: ١٤٠ مرة

٣- إلى: ٦٢ مرة

٤- الباء: ٩٤ مرة

٥- على: ٦٨مرة

٦- اللام: ٣٠ مرة

٧- عن: ٣٥ مرة

٨- ثم: مرة واحدة

٩- مع: ١٠ مرات

١٠- أو: مرة واحدة

١١- لن : ٤ مرات

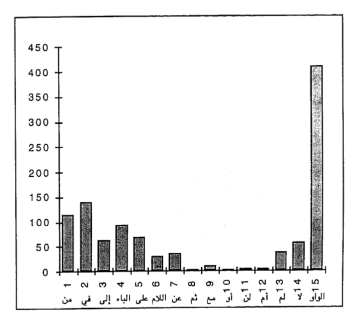
١٢- أم : ٤ مرات

١٣- لم : ٣٧ مرة

١٤- لا: ٥٧ مرة

١٥- الواو: ٤١٠ مرات

ويعبر الرسم البياني رقم (٤) عن هذه النسب.



وهكذا يسجل حرف الواو أعلى نسبة من الحروف. والواو في «بدايات» لا تقتصر على وظيفة العطف فقط، بل نجدها تعبر عن الحال أيضا (واو الحال) عندما تسبق جملة الحال التي تلجأ الكاتبة إليها كثيرا لتوضيح حالة البطلة (أو غيرها من الشخصيات)، فالواو إذن لها وظيفتان:

١- واو العطف: تدل على كثرة الجمل المركبة التي تتكون من جمل مصفوفة على بعضها البعض. ولأن البطلة في حالة متواصلة من الحكي فكثرة واو العطف تعد متطابقة وحالتها النفسية.

٢- واو الحال: تبين أن الكاتبة لا تكتفي بسرد الجملة ولكنها تذيلها- في أحيان كثيرة- بوصف حالة البطلة، مما يعطي الكاتبة مساحة أكبر من الحرية لوصف حالة أبطالها دون البدء بجملة جديدة.

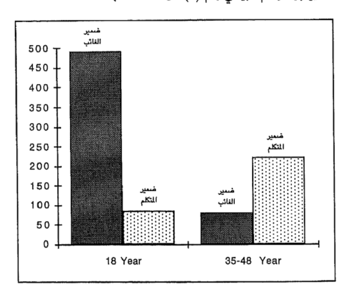
وعندما نتناول الضمائر فإننا ندمج فترتين من الفترات العمرية (٢٨حتى ٣٨ و ٣٨حتى ٤٨)، لأن التحدث بضمير الغائب وضمير المتكلم له نفس الدلالة في كلتا الفترتين.

وعلى ذلك توجد لدينا فترتان زمنيتان بالنسبة للمتغير الأسلوبي: الضمير، وسنركز هنا على نوعين من الضمائر، وهما ضمير الغائب وضمير المتكلم. ويعبر الجدول التالي عن هذين الضميرين في كلتا المرحلتين.

المرحلة العمرية	ضمير الغائب	ضمير المتكلم
١٨ عاما	٤٩٢	٨٦
٢٨ - ٤٨ عاما	٨١	٢٢١

والمشاهد أن ضمير الغائب يزداد في السن المبكرة ويقل في السن المتأخرة، والعكس بالنسبة لضمير المتكلم، مع أن منطق القول يستدعي أن تكثر من ضمير الغائب الذي يعطي طابع الحكي سمة المرحلة العمرية التي هي عليها الآن، إلا أننا نجدها تتجاوز كل منطق، ملتزمة بمنطقها الخاص في تجاوز كل المعوقات (المنطقية) التي تحول بينها وبين التحقق، فهاهي في سن الثامنة والأربعين لا تحتمي بضمير الحكي (الغائب) بل ينتفض أسلوبها ويتجدد شبابا باستخدام ضمير المتكلم، مما يدل على وصولها إلى ما تريد متجاوزة ماهو مألوف ومضاد وثابت ومغيب، إلى ما هو حيوي ومتجدد ومتحرك.

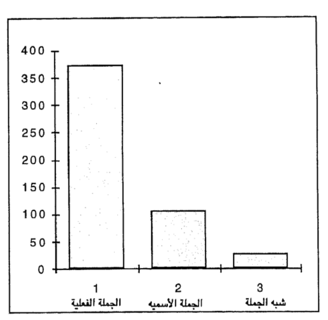
ويعبر الرسم البياني رقم (٥) عن هذه النسب.



متغير أسلوبي آخر وهو طبيعة الجملة في القصة يبينه الجدول التالي:

جملة فعلية	جملة إسمية	شبه جملة
٣٧٣	١٠٦	٢٨

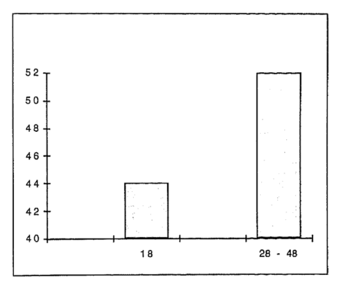
ويتضح الفرق بين عدد تكرارات الأنواع الثلاثة من الجمل في الشكل البياني رقم (٦)، فالجملة الفعلية تحقق أعلى معدل مقارنة بغيرها، وهذا يتفق ومنطق الحكي الذي يستلزم ذلك، كما أن بدء الجملة بالفعل انعكاس لحالة البطلة ومقياس لمحاولاتها أن تفعل وتخلق وتتجاوز.



وكما حدث بالنسبة للضمائر من دمج مرحلتين زمنيتين (٢٨-٣٨) و(٣٨-٤٨) نفعل نفس الشيء- لنفس السبب - بالنسبة للفقرات. ونجد أن الفقرات تتوزع حسب المراحل الزمنية كما في الجدول التالي:

المرحلة العمرية	عدد الفقرات
١٨ عاما	٤٤ فقرة
٢٨ - ٤٨ عاما	٥٢ فقرة

ويعبر الرسم البياني رقم (٧) عن هذه النسب.



وبرغم أن كلتا الفترتين الزمنيتين تحتل نفس العدد من الصفحات (٩صفحات لكل منهما)، إلا أن المرحلة الأخيرة (٢٨-٤٨) تزداد فيها عدد الفقرات، وذلك يرجع إلى الحالة النفسية للبطلة /الراوية، حيث إنها في المرحلة الزمنية الأولى كانت في حالة من الاستسلام والجمود، فطالت الفقرات لوصف حالة واحدة جامدة لا تتغير، بينما في المرحلة الأخيرة مرت البطلة بالعديد من المعوقات، وكانت تتجاوزها الواحدة بعد الأخرى، تدخل في حالة وتتجاوزها لتنتقل إلى الأخرى، وتتجاوزها أيضا، وهكذا، كل حالة تدخل فيها تمثل فقرة من الفقرات، مما ساهم في زيادة عدد الفقرات التي تعبر بشكل حي عن حيوية وتجدد البطلة في المرحلة العمرية المتأخرة.

تلك هي بعض المقاييس والإجراءات الإحصائية الأسلوبية التي تستخدم في تحليل النصوص، والتي من خلالها أمكننا الوصول إلى مفتاح النص Key Text، ألا وهو فكرة (التجاوز)، فكل معطى من المعطيات السابقة يضرب على وتر التجاوز، فالبطلة متجاوزة لكل ما يقابلها من معوقات نفسية متمثلة في غياب من تحب، أو ذاتية متمثلة في التحقق على مستوى العمل،أو موضوعية تبدو في اهتمامها بمشكلات العالم من حولها متجاوزة أزمتها الخاصة، ويظهر ذلك في غضبها مما يحدث في الواقع الذي تكذبه الصحف ويقره ماركيز في روايته «مئة عام من الوحدة»، ويتم التجاوز في صورة صراعية مزدوجة عندما تصارع المعوقات الذاتية والموضوعية في ذات الوقت، فتصل إلى حالة من التحقق التام، بعد أن قررت أن تبدأ حياتها في سن الخمسين مع من تحب، غير عابئة بالمعوقات الخارجية ومتخلصة من المعوقات الذاتية، فتنتهي قصتها بتقرير هذا التجاوز. (وتنهدت ارتياحا، وأنا أعبر بكهولتي ما مضى من عمري إلى ما هو آتٍ)[١٤].

وللتأكيد على دلالة هذا المعنى (التجاوز) نعرض الأجزاء التي جاءت فيها تلك الكلمة لفظا، مع تحديد نوع التجاوز من حيث كونه داخليا أو خارجيا :

(١) في الصفحة الأولى (ولم ألبث أن تجاوزت الخوف، واستعدت اليقين بعودته التي منحتني دائما، ولا أعلم لِمَ، نوعا من الاطمئنان)[١٥]. فالبطلة هنا تذكر أنها تجاوزت الخوف إلى اليقين، أي أنه تجاوز ما بداخلها من عقبات نفسية أي تجاوزا داخليا.

(٢) في الصفحة الثالثة (تجاوزت نظرات المعجبين، وانتظرت متلهفة حدوث الشيء يخرج عليها من المجهول)[١٦]. التجاوز هنا تجاوز لما هو خارج الذات (نظرات المعجبين)، أي أنه تجاوز خارجي.

(٣) في الصفحة الخامسة (لم تجرؤ فيما بعد على تجاوز هذا الارتفاع إلا وهو غافل عنها يتبادل وصديقة من صديقاتها الحديث)[١٧]. التجاوز هنا يأخذ بعدين ، بعدا داخليا نفعيا هو مقدرتها على مواجهة الإحساس بداخلها وإحساس الخجل والخوف من النظر إليه، وبعدا خارجيا هو تجاوز النظر إلى رابطة عنقه، إلى عينيه، أي أنه تجاوز داخلي خارجي.

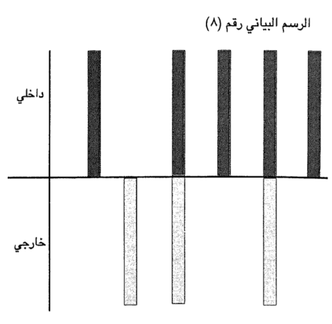
(٤) في الصفحة الحادية عشرة (أعرف أني تجاوزت هذا الوجه من وجوهي ولكن إلى أي مدى)[١٨]. وهو تجاوز داخلي كما نرى.

(٥) في الصفحة الثانية عشرة (في عيني المرآة في الثامنة والثلاثين، وامرأة العربة تصفعها بوجه مليح قدمن صخر الكبرياء المر من الألم وحتمية تجاوز الألم)[١٩]. هنا تجاوز داخلي متمثل في تجاوز الألم، وتجاوز خارجي متمثل في تجاوز المرآة، أي تجاوزا داخليا خارجيا.

(٦) في الصفحة الثالثة عشرة (تسابقنا في الإشادة بعبقرية الكاتب في الإمساك بلب الحقيقة في عالمنا الثالث، وقدرة الإنسان على الخلق والتجديد والتجاوز)[٢٠]. وهو تجاوز خارجي كما نرى.

والرسم البياني رقم (٨) يجسد فكرة الصراع بين التجاوز الداخلي والتجاوز الخارجي بشكل واضح، إذ نجد أن المنحنى البياني يتردد بين الارتفاع والانخفاض في النسب، وفقا لطبيعة الصراع المحتدم بين الذات والذات، أو بين الذات والآخر، هذا الصراع الذي يمثله التردد الواضح في المنحنى بين الداخل والخارج، معبرا بوضوح عن حركية النص ، وعدم الوقوع في سكونية الأداء، ويعبر أيضا - وهذا هو الأهم-عن أن أي تغيير لابد أن يكون ناتجا من صراع ، وقد كان هذا الصراع سببا جوهريا في حدوث هذا التغيير ، ألا وهو مقدرة البطلة على التجاوز .

الرسم البياني رقم (٨)



وعلى هذا يصبح التجاوز هو السمة الرئيسية في النص، فالكاتبة أسقطت كل خبراتها الأيديولوجية والفنية في التعبير عن هذه الفكرة، بما تملكه من وعي اجتماعي وتاريخ سياسي كبير، أثمر عن نص أدبي يسيس الحياة ويحلل النفس في أعقد صورها وأدق مراحلها، ألا وهي مرحلة الشيخوخة، دون إسقاط مسطح- وإن كان مباشرا- على الواقع الاجتماعي والسياسي، فهناك قناة ممتدة بين البطلة والكاتبة يصب كل منها معينه في الآخر، فالبطلة تصب كل ما هو نفسي وذاتي في ذهن الكاتبة، فتعيده لها الكاتبة محملا بكل ما هو أيديولوجي وموضوعي.

ولعل موقف البطلة من عالمها الخاص والعام هو إفراز طبيعي لموقف الكاتبة منهما، وبالتالي تكتمل الحلقة التي أشرنا إليها في المقدمة عن كيفية البدء بالنص، مرورا بالحالة النفسية للبطلة والكاتبة، انتهاء بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي أفرز هذا النص.

الهوامش

(1) Lubomir, Dolezel, "A Framework For The Statistical Analysis of Style.

(2) Friederik Antosch,"The Diagnosis Of literary Style With The Verb-Adjective. Ratio.1953.

(3) Kal Rader Buch, "A Note On Sentence Length As Random Variable".

(4) Curtis W.Hayes "A Study In Prose Styles: "Edward Gibbon And Ernest Hemingway 1966".

(5) Fredrick Burwick,"Stylistic Continuity And Change in The Prose Of Thomas Carlyle."

(6) John J. Dreher And Elaine.L. Young "Chinese Author. Identification by Segment Distribution."

(٧) سعد مصلوح، «الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية»، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥.

(٨) الشيخوخة، ص٦.

(٩) الشيخوخة، ص٦.

(١٠) الشيخوخة، ص١٣.

(١١) الشيخوخة، ص ١٣.

(١٢) الشيخوخة، ص١٣.

(١٣) الشيخوخة، ص٥٥.

(١٤) الشيخوخة، ص ٢٢.

(١٥) الشيخوخة، ص٥.

(١٦) الشيخوخة، ص ٧.

(١٧) الشيخوخة، ص ١٠.

(١٨) الشيخوخة، ص ١٦.

(١٩) الشيخوخة، ص ١٧.

(٢٠) الشيخوخة، ص ١٨.

حملة تفتيش أوراق شخصية

د. محمد برّادة

أظن أن السيرة الذاتية –بتفريعاتها وتلاوينها– لم تعرف في الأدب العربي الحديث، تراكما وتنويعا شكليا مثلما هو عليه الحال في الآداب العالمية. كانت هناك لحظات –منذ العشرينات– استوحى فيها بعض الكتّاب العرب سيرهم، وغالبا في شكل رواية، أو مذكرات، ثم انخفض إيقاع إنتاج السيرة الذاتية بسبب اهتمام أكبر بالرواية وما تتيحه من تخفٍ وارتداء للأقنعة، عبر التخييل وابتداع الشخوص. وقد لا يكون هذا هو السبب الأساسي في خفوت السيرة الذاتية، لأنها جنس تعبيري يستلزم قدرة على تجديد الشكل، إلى جانب تميز المضمون والجرأة في تشريح الذات وعرضها بدون رتوش أو تطرية.

من هنا، فإن كتاب «حملة تفتيش: أوراق شخصية» للناقدة المبدعة لطيفة الزيات، يكتسي أهمية خاصة بما يشتمل عليه من مكونات شكلية وتيمات حميمة تسعى إلى استجلاء الذات وانعطافاتها. وهي لا تفعل ذلك في شكل كتابة ملتبسة تتدثر بمظلة الرواية، وإنما تقيم «تعاقدا» واضحا بينها وبين القارئ، على أنها تحكي له فترات من حياتها، لكنها لا تريد لهذا الحكي أن يكون تقليديا أو مجرد استمتاع بأجواء الطفولة ومرابع الصبا ... منذ البدء، نحس بأن المسار لا يتجه من الماضي إلى الحاضر (هل الولادة بداية لوجودنا؟)، بل من وعي معين بالحاضر يسترجع ملامح ولحظات من ماضٍ هو بدوره متحرّك عبر الذاكرة وإعادة تشخيص الأحداث.

هذا الاهتمام بالحاضر، وهاجس الوعي الباحث عن تحولاته، نلمسه في «تركيبة» الكتاب وشكله الخارجي. فالجزء الأول المكتوب في ١٩٧٣ يضم إلى جانبه نصا كتب في ١٩٦٧، ومشروع رواية يعود إلى ١٩٦٣، وصفحات من كتاب لم ينشر بعنوان «في سجن النساء» أنجز سنة ١٩٥٠، ثم مقتطفات من رواية «الرحلة» التي لم تكتمل ١٩٦٢، ثم عودة إلى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٣. والجزء الثاني كتب في ١٩٨١ بسجن القناطر الخيرية. هي تكتب عن فترات من ماضيها، ولكنها منغرسة بقوة في وعيها الحاضر: «وأعرف الآن أن امرأة سجن الحضرة التي كانتها، كانت موجودة معها أثناء زيجتها الثانية بشكل أو آخر»، «أعرف الآن أن الجد الكبير لم يكن وحده محركي إلى زيجتي الثانية ...» (ص١٥١). وعندما تحكي عن نظرة جدتها تستنجد بما شاهدته (الآن) في متحف التاريخ الطبيعي بلندن: تمثال نحته المثال لنفسه ولزوجته، لتدرك عمق النظرة التي أسرت الطفلة – الكاتبة وأخافتها...

ليس هناك، إذن، سرد خطي تعاقبي، ولا حرص على استنفاد وقائع وأحداث كل فترة (الطفولة، الدراسة، الزواج الأول، الزواج الثاني، مرض الأخ وموته، النضال، السجن ...)، وإنما هناك استحضار لأحداث ومواقف ضمن هواجس وأسئلة يولدها الحاضر (حاضر الكتابة، حاضر استبطان الذات ومحاولة استكناه اندفاعاتها وتوقفاتها ...).

على هذا الأساس، يمكن أن نعيد «تنظيم» نص أوراق شخصية من خلال تقسيمات أخرى تراعي المكونات النصيّة والتيماتية:

أ– نص له طابع سير ذاتي (مارس ١٩٧٣): يتضمن حديثا عن الطفولة والبيت القديم في دمياط، والتنقل من بلدة لأخرى، وشخصية الأب والجدة ... وهو نص كتب تحت هاجس الموت، أي في الفترة التي كان أخوها عبد الفتاح يحتضر.

ب– مجموعة شذرات تنتمي إلى نصوص غائبة أو غير مكتملة (مشروع رواية، في سجن النساء، الرحلة) تبدو مبتوتة الصلة بالسياق ولكن لها وظيفة شكلية.

ج– استعادة تواريخ بارزة: هزيمة ١٩٦٧، موت عبد الناصر، ٢٠ أكتوبر ١٩٧٣، دخول سجن القناطر في ١٩٨١ –وهو نص يحرص على ربط الخاص بالعام.

عندما نحاول أن نستوعب الشكل العام لـ «أوراق شخصية»، نجد أنه عنصر أساسي في تخصيص المضمون والكتابة داخل إطار جنس السيرة الذاتية باللغة العربية. فإن كانت السيرة الذاتية في الآداب العالمية قد قطعت أشواطا طويلة من حيث تنويع الأشكال والمضامين، واستطاعت أن تصمد أمام الأشكال غير المكتوبة للسيرة الذاتية (الاستجوابات الإذاعية، الأفلام، الشرائط المصورة، ...)، فإن نصيبها من التنوع والغنى يظل محدودا في أدبنا العربي.

لأجل ذلك لفت نظري في «أوراق شخصية» هذا الشكل القائم على تعدد الكتابة داخل النص، وما يولد ذلك من حوار ضمني ومن تبادل التعليقات بين نص وآخر. هكذا نجد أن نص «أ» ١٩٧٣ يزاوج بين السرد والتخييل (Fiction) عندما يلجأ إلى استحضار ما كانت تحكيه

الجدة عن الشاطر حسن والجن والعفاريت، في سياق تشخيص طفولة وصبا والد الكاتبة. والأماكن لا تستحضر كفضاء مادي محض، بل دائما تحمل تلاوين فوق واقعية تسبغ عليها نكهة الحياة واستمراريتها، على نحو ما نجد عند الحديث عن البئر الضخمة التي كانت موجودة بالبيت القديم، ثم جف ماؤها فتحولت إلى جزء من الفضاء اللامرئي للبيت الذي يشع بـ «كمال اللاشيء» - على حد تعبير الكاتبة.

وفي نصّ «ب» المشتمل على شذرات، نجد نوعا من الانتقادات التي توجهها صاحبة السيرة لنفسها أو للمرحلة التي عاشتها، وبذلك تضطلع هذه الفقرات بوظيفة «التباعد» لتنظر إلى المعيش من زاوية أخرى، تتوخى عقلنة التجربة وربطها بتحولات الوعي.

ويعمد نص «ج»، وهو يستعيد بعض التواريخ الأساسية إلى إدراج بعض الانتقادات، انطلاقا من الحاضر، لتقليص تضخم الذات، وربطها بسياق أعم وأشمل.

هذا الشكل الشّذري المتعدّد الكتابة الجامع بين السرد والتخييل والانتقاد والمونتاج، يتيح خلق «فضاء أوتوبيوغرافي» هو أشبه ما يكون بالطِّرس الذي يمكن أن نعيد فوقه كتابة تلك السيرة الذاتية التي رسمت بعض ملامحها الكاتبة. هي سيرة ذاتية ولكنها مفتوحة، أو أن الكاتبة تريدها مفتوحة، تتعدل من خلال تدخلات القارئ ومشاركته.

ولا شك في أن ابتعاد لطيفة الزيات عن الشكل المألوف في السيرة الذاتية هو ما أتاح لها أن تمرر تيمات متباينة وعلى جانب كبير من العمق والحساسية. وقبل أن أتوقف عند هذه التيمات، أشير إلى أن مسألة «الرواية العائلية» كما يطرحها سيجموند فرويد في نصه الشهير الذي يحمل هذا العنوان نفسه، يمكنها أن تسعفنا في فهم كتابات السير ذاتية للطيفة الزيات، على اعتبار أن علائقنا مع «الرواية العائلية» ليست مجرد ترف تنسجه المخيلة وهي تستعيد الحياة الجنسية وتجليات الإيروس، بل هي شرط جوهري لوجود الهوية وتحققها. وقد نعتبر «الباب المفتوح» أقرب إلى الرواية منها إلى السيرة، ولكننا نجد في مجموعة «الشيخوخة» وفي «أوراق شخصية» استنطاقا للاوعي، وابتداعا لكلام ينوب عن ما يختزنه بدون أن يتمكن من الإفصاح عنه. وعلى المسافة الممتدة بين الوعي واللاوعي ينتصب كلام وتخييل وتذكرات وانتقادات تحاول جميعها لملمة شظايا الذات وربطها بهوية تعيش في غمرة الصيرورة وندوب التجربة.

وتأتي تيمة الموت في طليعة الهواجس والصور المختزنة. إن الموت لا يعني، هنا، انفصالا أو تقدما، بل هو مستمر عبر الأمكنة ومواقف الحياة، يستفز ويحرك الأعماق، فتحاول الكاتبة أن تنسج معه نوعا من الألفة لتتمكن من مقاومة حالة الأحياء-الموتى. وفي مجموعة «الشيخوخة» نجدها تفلسف هذه العلاقة مع الموت: «في أعماق كل منا ترقد رغبة كامنة في الموت، في الانزلاق إلى حالة اللاشيء والتخفف من عبء الوجود الإنساني والمسئولية الإنسانية تجاه الذات والآخرين. وتتضح هذه الرغبة في السعي إلى التوصل إلى مطلق ما، يلغي المكان والزمان، وإلغاء المكان والزمان لا يتحقق إلا في حالة الموت. ولا ينبغي أن تخيفنا هذه الرغبة، فالإنسان الذي يعيها قادر على تجاوزها» (ص٤٧).

والموت عند لطيفة الزيات مرتبط بالتطلع إلى المطلق الذي يستحيل تحقيقه، فيغدو صورة للموت الذي لا يمكن أن «نحققه» إلا بالدخول في منطقة العدم. ومثلما يبدو المطلق جذابا وفاتنا، يبدو الموت حاملا الخلاص والبدء من الصفر، رحلة الحياة المفتوحة على كل الاحتمالات: «... أهو تحرّقي إلى المطلق أم تحرّقي إلى العودة إلى الرحم، والمطلق قرين الموت؟» (أوراق شخصية، ص ٥٣).

وفي أكثر من إشارة نفهم أن تعثر الحب عند كاتبتنا مردّه إلى هذا التعلق الكبير بالمطلق والابتعاد عن العواطف النسبية وما تقتضيه من تنازلات، ومن ثم ذلك العنصر المأساوي الذي يرافق حياة لطيفة. لا تريد أن تجزئ العواطف أو أن تعيشها بدون الصورة المطلقة التي تطمح إليها. وهي من أجل ذلك مستعدة لأن تندفع وراء التجربة التي تظن أنها ستحملها إلى عوالم المطلق. وقد كانت زيجتها الثانية استجابة لصورة ذلك المطلق الذي تخايل لها من خلال التفاهم الجنسي والشعور بأنثويتها التي ظلت مغيبة من قبل.

لكن رحلة الحياة تظهر أن للمطلق أكثر من صورة، وأنه لا يمكن أن يوجد بدون جدلية مستمرة مع النسبي والمتحول. في البدايات، كان النضال يشكل أفق ذلك المطلق، ثم برزت الذات لتشكل أفقا آخر مغايرا، وتكون هناك مراحل فصل بين مجالات التجربة فيختل التوازن وتنساق الذات إلى متاهات العزلة والاستيهام والتفرج ... غير أن شساعة الحياة وخصوبة تجاربها تعود لتحرك جدلية العلائق، وتصل بين الذات وتحققها، عبر التفاعل مع ذوات الآخرين، ومع ما هو خارج الأنا: «والنقطة الرئيسية من جديد أننا لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيّقة» (ص ٨١).

إن هذه الخلاصة التي تبدو شبه بديهية قد كلفت الكاتبة سنوات وسنوات من التجربة والمعاناة واستكشاف ما هو كامن بالأعماق. وأهميتها تتجلى في كونها صادرة عن امرأة صنّفها الجميع في خانة «المناضلة» مهملين تلك الذاتية التي قد تتمرد على الصورة الخارجية التي يراد لنا أن نسجن داخلها. وبعد رحلة العذاب واسترجاع الذات، جاءت هذه الأوراق الشخصية لتصور المناضلة إنسانا له لحظات الضعف واليأس والشلل، كما أن له إرادة التجاوز وتصويب الأخطاء.

وأعتقد أن أهمية «أوراق شخصية» تتجلى في اللجوء إلى شكل غير مألوف في السير الذاتية العربية، وإلى محاولة استنطاق الوقائع والأحداث من منظور إشكالي يفسح للذات مجالا كبيرا بهواجسها وأسئلتها المقلقة. كما يستحضر السياقات الخارجية عن الأنا بما لها من تأثر وتدخل في صوغ رؤيتنا للحياة. لكن الأهم هو تلك الكتابة النابعة من الأعماق التي استطاعت أن تنظر إلى «حياتها» كأنها حياة شخص آخر، كأنها حياة أنا آخر. ومن ثم لا تكون السيرة الذاتية مجرد توثيق أو شهادة، إنها أكثر من ذلك عندما تنجح في أن ترتاد عوالم الأدب العميق. أو كما قال فيليب لوجون: «...في العمق، المشكل الحقيقي للسيرة الذاتية ليس هو أن تشخص بطريقة وفية زمن حياة ما، بل أن تتحكم في ذكر الزمن المستعصي على التحكم، وأن تكافح ضد الموت»[1].

الهوامش

(١) انظر دراسة لوجون «هل يمكن أن نجدد في السيرة الذاتية» المنشورة ضمن كتاب جماعي:
Les Belles Lettres, L'autobiographic .

في السجن: عندما تصبح شرسا وجميلا...

قراءة في «حملة تفتيش: أوراق شخصية»

محمود أمين العالم

الذين يعرفون السجون يدركون جيدا ماذا تعني حملة تفتيش.إنها لا تعني فحسب البحث عن ممنوعات ومخبوءات لدى السجين، سواء بين محتويات زنزانته، أو في ملابسه أو في جسده نفسه، بما قد يصل إلى حد العري أحيانا، بل هو يعني كذلك الجانب الآخر من العملية: أقصد محاولة السجين التحايل والتمويه لإخفاء الممنوعات إخفاء جيدا، بما قد يصل، أحيانا، إلى حد التحدي والمقاومة والعنف المتبادل بين المسجونين والسجانين. وما إن تنتهي عملية التفتيش بجانبيها حتى يجلس المسجونون يعيدون تنظيم الفوضى السائدة، سواء في الأشياء المتناثرة في أرض الزنزانة، أو في المشاعر والأفكار والذكريات داخل النفس التي تمخضت عنها حملة التفتيش. وفي هذه الحالة الأخيرة تبدأ حملة تفتيش أخرى، حملة تفتيش معنوية إلى حد العري النفسي كذلك، تجري بين الإنسان وذاته.

وكتاب لطيفة الزيات الذي صدر مؤخرا عنوانه «حملة تفتيش». على أن الفصل الأخير من الكتاب عنوانه كذلك «حملة تفتيش». وفي هذا الفصل الأخير تجري حملة تفتيش بالغة العنف بجانبيها: التفتيش والمقاومة. تجري عملية التفتيش هذه في عنبر من عنابر سجن القناطر الخيرية ضد أربع سجينات ممن اصطلح على تسميتهن بالسياسيات، هن: لطيفة الزيات وأمينة رشيد وعواطف عبد الرحمن ونوال السعداوي، وضد خمس سجينات أخريات منقبات من الإسلاميات. وما أجمل تعاونهنّ جميعا في التصدي والمقاومة المشتركة لحملة التفتيش، وما أعمق دلالته الإنسانية والسياسية كذلك. وفي غمرة هذه الحملة والمعركة، تعود الذكريات بلطيفة الزيات إلى لحظات مماثلة من التصدي والمقاومة، عبر تاريخها النضالي الطويل. وتجلس في النهاية لتنظم أوراقها التي رقدت -كما تقول- مخلوطة في مخابئها السرية. إنها آخر كلمة في الكتاب بما يوحي أنها بداية مستأنفة وإصرار واعٍ على المواصلة.

على أن هذا الكتاب -في الحقيقة- منذ بدايته حتى نهايته هو حملة تفتيش معنوية، تقوم بها لطيفة الزيات لإخراج أوراق حياتها الخاصة من مكامنها ودفائنها العميقة، لتنظيمها وتنظيرها، حتى تتمكن من فهمها والسيطرة عليها وتجاوزها. ولهذا كان من الطبيعي أن يكون عنوان الكتاب كله هو «حملة تفتيش»، ولا يقتصر هذا العنوان الدال على الفصل الأخير منه فقط. على أن حملة التفتيش التي يجري بها الكتاب كله ليست حملة ضد الممنوعات والمحرمات والمكبوتات والمخبوءات كحملة التفتيش في السجن، بل هي حملة تفتيش معكوس، لا تمنع ولا تحرّم ولا تقيد بل تحرر وتزيل الحوائط والحواجز والأقبية المعتمة الخفيّة، وتفجر الطاقات الإبداعية. والكتاب يتخذ شكل السيرة الذاتية. والحق أنني ما وجدت سيرة ذاتية في كتاباتنا العربية المعاصرة أجدر بهذه التسمية من هذه السيرة. فأغلب السير الذاتية هي سير حياة أكثر منها سير ذات. أقصد أنها تكون في الأغلب صداما بين الذات وما هو خارج الذات من أوضاع وملابسات عائلية واجتماعية وموضوعية، سعيا وراء تحقيق غايات أو بناء علاقات أو تجاوز عقبات. أما هذه السيرة التي تعرضها لنا لطيفة الزيات ففيها بغير شك هذا الصدام بين الذات والموضوع. ولكنها في الجوهر هي صدام بين الذات وذاتها. إنها غوص في داخل الداخل، وصراع حاد مع مكوناته ومكنوناته وثوابته ورواسبه من أجل تحرير الذات. ولهذا فالمعركة مع الذات هي معركة الكتاب كله. وكانت هذه السيرة بهذا سيرة ذاتية بكل معاني الكلمة لا مجرد سيرة حياة، وإن لم تعدم بالطبع سياقها العائلي والمجتمعي والوطني الذي تتحرك فيه وبه صراعا وتفاعلا كذلك من خلال الذات.

على أنها مع ذلك، ليست مجرد سيرة ذاتية، بل تجمع في الحقيقة بين السيرة الذاتية وما يمكن أن يقترب من حدود البنية الروائية والقصصية. ولهذا فهي تكاد تكون امتدادا فنيا ودلاليا لرواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» التي نشرتها عام ١٩٦٠، وإن تكن لهذه السيرة خصوصيتها البنيوية. بل لعلنا نجد تقاطعا وتداخلا وتماثلا بين الكثير من عناصرها وأجوائها ودلالاتها العامة وبعض عناصر مجموعتها القصصية المسماة «الشيخوخة» التي صدرت عام ١٩٨٦، فضلا عن الدلالة العامة لبعض قصص هذه المجموعة، وبخاصة قصة «على ضوء الشموع» التي تكاد تكون حنية من حنايا «حملة تفتيش». ما أردت بهذا أن أستبعد الطابع القصصي لمجموعة «الشيخوخة» لألحقها بالسيرة الذاتية، ولا أن ألغي طابع السيرة الذاتية «لحملة التفتيش» لألحقها بالقصص، وإنما أردت أن أؤكد التداخل والتناسج الذي أتبينه بين الطابع القصصي وطابع السيرة الذاتية في أعمالها الأدبية جميعا، مع تميز وبروز الجانب الذاتي كجوهر درامي يضفي على هذه الأعمال اتساقا فنيا له مذاقه الخاص، ورفيفا إنسانيا فيه

مكاشفة مأساوية حميمة وصدق نفسي جسور نادر. ولهذا يغلب على «حملة تفتيش» وعلى «الشيخوخة» طابع التأملات والاستخلاصات النظرية العميقة، والمشاعر الباطنية المرهفة والمكثفة. حقا، هناك الأحداث التاريخية والوطنية التي تمتد من منتصف الأربعينات حتى يومنا هذا، وهناك الأماكن والبيوت ذات الدلالات المختلفة التي تنتقل بينها الأحداث والمواقف والتجارب، وهناك العديد من الأشخاص والأشياء والعناصر المتنوعة. ولكنها جميعا مع أهميتها الشديدة تكاد تكون سياقات وساحات ومسارح وأدوات لإبراز وبلورة هذه التأملات والمشاعر. بل تكاد تمتلئ العديد من الصفحات بما يمكن أن نسمّيه «جوامع الكَلِم» التي هي خلاصة الخلاصة للخبرة الإنسانية الحية التي عانتها صاحبة السيرة، والتي تجمع بين شاعرية التعبير وعمق الدلالة وصدقها الشفاف الموحي.

ولعل النواة الدرامية لهذه السيرة الروائية – لو صحّ التعبير– أن تتمثل في التعلق بالمطلق وربطها بالمستحيل أيضا، وما يعنيه هذا من رفض لقانون الحياة «المحكوم بنسبية الزمان والمكان والتغيّر الدائب».

في بيتها بالمنصورة وهي في السابعة من عمرها، التقت بالمطلق جمالا وكمالا. كان يتمثل في الشاعر الرومانسي الواعد الهمشري الذي مات في شرخ شبابه. كان يسكن في سطح البيت. وكانت تكثر من الجلوس أمامه في صمت، تتأمله في انبهار، «لم أكن أتأمل رجلا جميلا ولا حتى إنسانا جميلا. كنت أتأمل الجمال في إطلاقه والكمال على إطلاقه». ولم تكن المسألة تتعلق بالهمشري، بل كانت في أعماقها رؤية شاملة تدفعها إلى التوحد فيما تعتبره مطلقا. «كان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات. كان يساوي الرغبة في الضياع في الآخر، في التواجد من خلال الآخر». وبالمطلق كان حبها الأول لسامي، وهي بَعْد في الثامنة عشرة من عمرها. ولكنه سرعان ما اختفى، وكادت بل حاولت أن تموت بسبب ذلك. كان المطلق عندها يرتبط كذلك بالموت.

وفي المنصورة أيضا، وهي بَعْد طفلة في الحادية عشرة من عمرها، كانت تبصر من شرفة بيتها رصاص بوليس صدقي باشا وهو يردي أربعة عشر قتيلا من المتظاهرين. «الرصاص ينطلق من البنادق السوداء أسقط الطفلة عني... ومصيري المستقبلي يتحدد في التوّ واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه... ويحدوني رجاء لا يبين : أن أظل قادرة على قولة: لا لكل مظالم الدنيا». ويلاحقها الالتزام بالمطلق الوطني والاجتماعي حتى عام ١٩٤٦، حين تصبح واحدة من أبرز قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، بفضل تصاعد الحركة الوطنية آنذاك، وبروز التنظيمات اليسارية جماهيريا. أصبحت علَما وقائدا مقنعا محرضا وهي في الثالثة والعشرين من عمرها. وكانت بلا جسد. جسدها هي الجموع التي التصقت والتحمت بها، وتحركت معها وبها. كانت تخجل من جسدها «الممتلئ بالاستدارات»، ولكنها نسيته «ترفعها الأيدي كالراية، تنصبها مفكرة وزعيمة وتحيلها إلى أسطورة، إنها أنثى على إطلاقها... من عبادة الوصل الجماهيري ولدت، ومن الدفء والإقرار الجماهيري تحولت من بنت تحمل جسدها الأنثوي وكأنها هي خطية، إلى هذه الفتاة المنطلقة الصلبة القوية الحجة التي تعرف كيف تأنس للجماهير». ولهذا فعندما تزوجت آنذاك، أول زيجة لها، تزوجت هذا المطلق الوطني الجماهيري. اختارت أن تتزوج زميلا لها في الكفاح. وأخذت تواصل معه التنقل سرا من بيت إلى بيت تخفيا من المطاردة البوليسية. وعندما وقعت جريمة كوبري عباس وسقط العشرات في النيل، كانت هناك جلست «ليلا وصبحا وضحى حتى ينتهي الغواصون من مهمة انتشال الجثث. تلف بعلم مصر الأخضر جثة جثة ... وجدت الملاذ في الكل، تستر به العري، عريها، عريهم، عرينا». ويقبض على زوجها الذي اندمجت به ومعه في الكل، في المطلق، ويقبض عليها كذلك. ويحكم على زوجها بالسجن سبع سنوات، أما هي فتقضي بضعة أشهر في السجن ثم يحكم عليها مع وقف التنفيذ، وتعود إلى النسبي بحثا عن مطلق، وتجد المطلق مرة أخرى، وتجده في الحب الكبير الحقيقي. و«كان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى بالرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات.كان يساوي الضياع في الآخر والتواجد من خلال الآخر»، «كان أول رجل يوقظ الأنوثة فيّ»، برغم أنهما كانا ينتسبان إلى معسكرين متضادين. وفنيت في هذا الحب الكبير المطلق واندمجت فيه إلى حد فقدان الذات، وتفرغت لمعبودها. وأصبحت زيجتها الثانية التحاما بفرد، وانعزالا عن الكل، عن الناس. لعلها –كما تقول– تأثرت في زيجتها الثانية ببعض الفلاسفة الوجوديين: «ففي عزلتها عن الناس انزلقت إلى التفكير في عبثية الوجود وحتمية فشل السعي الإنساني»، كما تقول في قصة «على ضوء الشموع». وبعد أن كانت غنوة الحب للكل، أصبحت غنوتها وحدها. وفي قصة «الشيخوخة» نجد شكلا آخر من هذا التوحد في الحب بهذا الالتصاق الجنيني مع ابنتها. كانت تعتمد عليها اعتمادا مرضيا يكاد يفقدها ذاتها، كما يكاد يخنق ابنتها خنقا. وهكذا أخذت تغوص في زيجتها الثانية وهم التوحد في الآخر الفرد. وانبعثت فيها الأنثى كالمارد بعد طول خمود. وبرغم أنها اكتشفت هذا الوهم باكتشافها مسلك زوجها المراوغ المخادع، لكنها أخذت تمارس خداعا للذات كي تستمر الزيجة.

على أنها ما لبثت شيئا فشيئا تدرك أي وهم تعيشه، وأنه «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات ... يداي ملوثتان بدمي». كان حبها ضياعا لها تماما في الآخر الذي لم يكن لها.

وبدأت رحلتها مع نفسها لكي تتحرر «سنوات وأنا أدور في المدار الخطأ، لا أملك القدرة على فعل أتجاوز به المدار الخطأ. سنوات سلمني فيها إلى الشلل هذه الهوة الرهيبة بين ما أعتقد وما أعيش،

بين الرؤية والواقع المعاش، بين الحلم والحقيقة، وأنا أبرأ بالكاد. أخاف أن ترتد كينونتي الوليدة إلى الرحم»، وكان جسدها مبادرا. «لم تكن تعرف أن الجسد يكون أحيانا أذكى من العقل وأفصح تعبيرا. لم تكن تعرف أن خداع الذات الذي يجوز على العقل لا يجوز على الجسد»، وأخذ جسدها يرفضه. وأحس هو بذلك وأدرك. وبالعمل العلمي وبالعمل الإبداعي استطاعت أن تخطو بحسم نحو تحررها، حصلت على الدكتوراة عام ١٩٥٧، ثم نشرت روايتها «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠، ونجحت أخيرا في أن تقدم على طلب الطلاق، ونجحت. «إن قدرات الإنسان هي معقله الأخير... وما من معقل أخير خارج عنا». وكانت تدرك أن الكراهية هي الوجه الآخر للحب، ولهذا حرصت على ألا تكرهه «حتى أجهز على كل ما تبقى من وشائج بالإفلات من حبائل كراهيته». قيل لها: «الناس تفهم لماذا طلقتينه. غير مفهوم أصلا لماذا تزوجتينه»، وترد بجانب من الصدق لا كل الصدق «الجنس سبب سقوط الإمبراطورية الرومانية». أما بقية الصدق فكان هو تحررها ذاتها من سجنها الضيق. فنحن «لا نتوصل إلى ذواتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة»، وقالت روايتها «الباب المفتوح» «الباب المفتوح الذي يتيح الرضا الحق عن الذات هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلا وقولا وحياة». وعندما وقعت هزيمة ٦٧، أحست أنها هزيمتها بل أقسى مما حدث لها على المستوى الشخصي. وشعرت بأن الموت يحاصرها. لم يعد هناك مطلق غيره. ولكن مع ٦ أكتوبر ٧٣، شعرت بالرغبة في كتابة هذه المذكرات وبالرغبة في شيء أيا كان.

واستطاعت أن تتجاوز الأزمة يوم ١٦ أكتوبر ٧٣. كان هذا اليوم هو جنازة طه حسين. شعرت يومها بأنها تشيع عصرا لا رجلا، وكان هذا اليوم كذلك هو يوم إعلان السادات استعداده لقبول مصر وقف إطلاق النار.

وبدأت تنمو رغبتها في التواجد مع أكبر عدد من الناس. عادت تسعى للاندماج في المطلق الوطني مرة أخرى. ونقرأ في «الشيخوخة» «العلاقات الإنسانية الحميمة تساعدنا على الخلاص ولا تشكل الخلاص، وهي تساعدنا على التوصل إلى معنى الحياة ولا تشكل المعنى. المعنى يكمن في عمل يصلنا بما هو خارج الدائرة الضيقة لوجودنا الفردي الضيق». وفي عام ١٩٧٩ تشكلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وكانت وما تزال على رأسها. ومنذ ذلك الحين أخذت تشعر بحريتها تنمو وتتكامل بالعمل الجماعي. وفي ٨ سبتمبر ١٩٨١ تجد نفسها من جديد في عربة من عربات السجن متجهة إلى سجن القناطر الخيرية. وترتخي في جلستها داخل العربة «نشوى بإدراك أني ألمح حريتي كاملة غير منقوصة في نهاية الطريق... بعد أن تلطمت طويلا وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة، وتلطمت طويلا لأستعيده بعد أن تلطمت طويلا، وأنا أفقد ذاتي، وتلطمت طويلا لأجد ذاتي وأسترد حريتي، وعلى مشارف السنين، ها أنا أجلس مرتخية في هدأة الليل داخل عربة الشرطة. والضابط يبحث عن سجن يودع فيه السجين. ما من أحد يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها».

وفي السجن تخوض المعركة الشرسة التي أشرنا إليها في البداية، معركة التفتيش والمقاومة، تتصدى بحزم وحسم للصدام مع مأمور السجن وتسخر منه. وبهذا الصدام وهذه السخرية «تتجاوز المرأة التي كانت في منتصف العمر، تهرب من الحياة بين دفتي كتاب». لقد أنضج السجن من جديد وأطلق إمكانياتها الخفية الكامنة. فالسجن «يختزل الإنسان إلى المقومات الأساسية للوجود. والمقومات حبلى بكل الإمكانيات. وتصبح أرضا صخرية، وخضراء يانعة بالخضرة، نارا، دماء، طينا تدوسه الأقدام وخزفا يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته. في السجن تصبح شرسا وجميلا».

وهكذا بهذا السجن، تعود لطيفة الزيات إلى بدايتها الأولى، فتتصالح مع ذاتها، ومع ما مضى من حياتها، محمّلة بكل حكمة السنوات الطويلة الماضية، وبكل ما فيها من انتصارات وانكسارات.

على أن هذه السيرة الروائية، لا تتكامل بنيتها بهذا التسلسل الخطي المستقيم الذي عرضتها به، ولا بهذا التركيز المطلق حول الذات، وإنما تتكامل بنية السيرة والمسيرة بما يشبه الحركة الحلزونية الإهليليجية التي تتقدم وتعود إلى الوراء لتتقدم من جديد، وتقف أحيانا عند بيت، عند شجرة ياسمين أو شجرة مشمش، عند ذكرى قديمة، ثم تعود لتدور وتواصل السير مضيفة إلى ما قامت ببنائه، طوابق جديدة، أو منحنيات أخرى، أو معاني ودلالات ورؤى، لتؤكد موقفا أو لتكشف خبيئا. إنها لا تستكمل البنية الروائية لحدث أو لموضوع أو لذكرى أو لشعور أو لفكرة في موضع واحد، وإنما يتم هذا الاستكمال عبر المسيرة والسيرة كلها في أكثر من موضع فيها، ومن أكثر من زاوية، وبأكثر من بنية تعبيرية، وبأكثر من مقارنة أو مقابلة مع أحداث أو موضوعات أو أفكار أو مشاعر أخرى. إنها بنية أركسترالية شبكيّة تجمع بين العلاقات العمودية والأفقية، الطولية والعرضية، في حركة بنائها. وعندما تدخل لطيفة الزيات السجن عام ١٩٨١، وهي تقترب من الستين من عمرها، تلوح في وجدانها لوحة كاملة متداخلة من اللحظات المختلفة في مسيرتها الحية: فتاة العشرينات، فتاة الثلاثينات، امرأة الأربعينات، امرأة الخمسينات، في غمرة الأحداث والمواقف المختلفة والمتعارضة، وتكاد المعركة الأخيرة التي خاضتها في «حملة تفتيش» تكون ردا على بعض المواقف القديمة، أو تصحيحا لها أو تعديلا لمساراتها، أو تأكيدا لدلالة من دلالاتها، كأنما تصفي حسابها الأخير مع كل الماضي لتبدأ مرحلة جديدة حاسمة من مسيرتها المتصلة، معبرة عن هذا كله، سواء ما في داخلها، أو ما حولها، بصراحة غير

مسبوقة في الكتابات الأدبية العربية عامة، سواء كانت كتابات لكتّاب أو لكاتبات. ذلك أنها لا تكتب مجرد أدب، وإنما تكتب شهادة عمرها كله، وعصرها كله، شهادة تحرير وانطلاق وصدق كامل مع النفس وتطلع صاف إلى تجاوز نفسي يؤهلها لأن تجعل من تحررها الذاتي وسيلة للمشاركة في التحرر الأكبر الشامل، التحرر الوطني والاجتماعي، ولهذا نجد لغة التعبير وأساليبه خالية من كل الزخارف الشكلية، تجمع بين رفيف شعر الأعماق، وجسارة الحكمة الصادرة عن معاناة بشرية حادة وعن صدق شفاف باهر.

وهكذا لا يقف هذا العمل «حملة تفتيش» في ارتباطه بأعمال لطيفة الزيات الأخرى، «الباب المفتوح» «والشيخوخة»، عند حدود تحرير الذات والاندماج في الكل الوطني الاجتماعي فحسب، بل يشكل أيضا إضافة إبداعية للأدب النسائي خاصة، والأدب عامة في ثقافتنا العربية المعاصرة.

شكرا للدكتورة لطيفة الزيات المبدعة والناقدة والمناضلة، وتمنياتنا لها بسنوات عديدة متجددة مزدهرة بالصحة والإبداع والدفاع الصلب عن العدل والحق والحرية.



«حملة تفتيش» أو أحزان المتمرد

فيصل درّاج

كل سيرة ذاتية مشحونة بالشجن، ونص «حملة تفتيش» لا يتخفف من الشجن إلا قليلا، على الرغم من اللقاء الأخير بين الإنسان المتمرد وأراضي الوضوح. وقد يبدو الأسى، للوهلة الأولى، أثرا لهواجس امرأة جاوزت السبعين، حيث الذكريات تعكر مياه الروح، وحيث مرآة الصباح لا ترضي الناظر إليها إلا قليلا. فالوعد المنتظر ذهب، دون أن يرمي إلى المنتظر كل الهدايا المنتظرة. مع ذلك، فإن الأسى الحقيقي يتأتى من وقع آخر، مخبرا عن هشاشة الوجود، ولوعة المثقف كحامل للأحلام. والموقع المنتظر، في قسوته الباردة، هو «التاريخ».

يتكون نص «حملة تفتيش» من تداخل السيرة الذاتية والسيرة الاجتماعية، من علاقة فرد مقهور بالكل الاجتماعي الذي يقهره، ومن سعيه إلى تحدي القهر والوقوف على الأرض سليما ومنتصرا. ومواجه القهر، وهو مثقف وطني لا يفصل بين الفردي والجماعي، يعتقد أن تحرره ينطوي على تحرر الكل الذي يتجاوزه، أي ينطوي على تحرر الوطن. والتاريخ يسير كما يشاء أن يسير، راكدا أو متقهقرا إلى الوراء، تاركا الإنسان المتمرد يمضي إلى حيث يشاء، دون أن ينصاع إلى إرادته. والسؤال الذي أدور حوله هو التالي: إذا كان التاريخ، نظريا، يتكون من جملة الصراعات والتباينات والمواجهات بين أطراف متناقضة ومختلفة، فما هو شكل التاريخ الذي يخبر عنه كتاب «حملة تفتيش»؟

للإجابة عن هذا السؤال، ينبغي رصد التناقضات بين الإنسان المتمرد بمعنى المفرد والجمع ونقائضه، وقراءة المآل الأخير الذي يفضي إليه صراع النقائض. تقف في مواجهة الإنسان المتمرد، بمعنى المفرد والجمع، جملة من العلاقات التي تحاصره. يقف الاستعمار المباشر الذي يسفك دماء الشباب ويروع الصبية المتفتحة على الحياة، وتقف الأسرة التي تنسج ذاكرة جميلة من الأوهام، وذلك في بيوت رطبة وقديمة، يحاصر فيها الميت الحي ويقتات به. وتضيف المؤسسة الزوجية قيدا جديدا إلى القيود القائمة. وتدعم الدولة الموروث القمعي وتكاثره في الرقابة والإقامة الجبرية والمخبرين والسجن وغلاظة السجّان. ويتداخل مع هذا القمع الفيزيائي كله، قمع روحي وثقافي ذاتي، لا ينفصل عن الموروث الثقافي الاجتماعي والأسري. فهناك الجسد القامع والمقموع الذي يفضي بصاحبه إلى دروب عمياء، وهناك اللاوعي الموروث الذي يبعث بالشخصية ويشدّها إلى خيارات الخنوع والمساومة واللواذ. أمام هذا كله يقف إنسان مقهور يفتش في الوعي وفي الحياة وفي السجن واللاوعي، عن لحظة شفافة يتصالح فيها مع ذاته، ويعرف ذاته وما تريد، ويتعرّف على خياره في الحياة، ويكون به راضيا سعيدا.

والذات الباحثة عن تحررها تعثر على ما تريد، وقد اقتربت من الستين. يحصل المفرد على ما يريد ويحقق التبدل والتغير والتحول، ويظل الجمع حيث أراد له التاريخ أن يكون. كأن مكر التاريخ لا يسمح للفرد بتحقيق أحلامه إلا بعد أن يبرهن له أن بعضها خاطئ، وأن التحرر المطلوب لا يأتي إلا بعد مسافة زمنية باهظة. يتحرر المثقف دون أن يتحرر الكل الذي كان يربط تحرره به، فتظل السجون قائمة واللاوعي الذي يزيف الحياة، ويبقى أبدا ذلك الميت القديم الذي يقتات بالأحياء.

«حملة تفتيش» نص نموذجي عن مأساة المثقف النبيل الذي يبدأ مع المجموع كي يحرره، وينتهي وحيدا، بعد أن يكتشف أنه لم يكن حرا، حين كان يقود الجموع إلى الحرية. يتحرر وقد اقترب من الستين، ويبحث، وهو في الستين، عن مجموع جديد يقاتل معه من أجل الحرية. ويعود مكر التاريخ من جديد، لأن المجموع قد تغيّر، والظروف قد تغيّرت، وذلك الوهج الجميل الذي كان لم يعد كما كان تماما. شيء يذكّر بمأساة الوعي ولوعة النزاهة، لأن كل وعي نزيه محاصر بالخيبة والعزلة والوحدة بالضرورة. تتراءى هنا جملة تقول: على المثقف أن يتحمل هامشيته لا أكثر، ولكن بمعنى بالغ التحديد، لا يبحث المثقف النزيه على الانتصار بل عن قول الحقيقة، الذي لا ينتصر بالضرورة.

مع ذلك، فإن هذه العدمية الجميلة، وهي قوام الحياة، لا تحض على العبث أبدا، لأنها في تشبثها بالحقيقة، تنتمي إلى ثقافي طويل. وتحقق في هذا الانتماء بعدين مترابطين: بعد أخلاقي صادر عن متابعة الدفاع عن القيم الأخلاقية والوطنية التي دافع عنها النسق الثقافي الذي ينتمي إليه المثقف، وبعد معرفي قوامه معرفة المعارف التي راكمها النسق، من أجل الاستمرار بها ونقدها وتطويرها.

وبالإضافة إلى الدفاع عن النسق، أي عن فكر حلم أصحابه بإعادة صياغة التاريخ، فإن الذات التي همش التاريخ أحلامها، تقف في ذاتها منتصرة، مذكرة بدرس بروميثيوسي جليل، فتشهد على التاريخ، وتكتب

سيرتها الذاتية حرة وطليقة، معلنة أن قيود التاريخ المتوارث لا تستعصي على الكسر أحيانا. «حملة تفتيش» سيرة ذاتية مأخوذة بفكرة الحرية، تمارس الحرية نظرا وعملا. بل إن فكرة الحرية لا تستبين في الكتاب موضوعا فقط، إنما تخترق مستوياته كلها. ولذلك يتكون الكتاب طليقا، يتضمن السيرة الذاتية الناقصة، ومعاينات تاريخية وأشتات خواطر، وينطوي على رواية جميلة، تقترب في جوهرها من عمل جميل لناظم حكمت، يدعى بـ«الحياة جميلة صاحبي»، أو بـ«الرومانتيكيون»، حيث إرادة الإنسان المقيد تلتف على القيد وتكسره. ومثلما يحتضن الغصن الماء الرطيب، فإن إرادة الحرية تحتضن إرادة التحدي التي تخبر عن ذاتها في أسلوب باذخ الشباب، يرد على عمر كاتبه ويهزأ به، كأنما الشباب ألق داخلي قبل أن يكون عقودا من الزمن معدودة.

«حملة تفتيش» كتاب يرصد الصور المتبادلة بين مرآة الثقافة ومرايا اليوتوبيا، مؤكدا أن الأدب لا يحيل على الوطن، من حيث هو تداخل بين أرض وتاريخ، إنما يحيل أولا وقبل كل شيء على المواطنة، أي على الإنسان الذي يظل رغم تتابع هزائمه يحلم، عاملا، بإعادة صياغة الوطن والإنسان والتاريخ.



بنيـــة الخطـــاب النســـوي واستراتيجيات التتابع الكيفي

د. صبري حافظ

تجدد الدكتـورة لطيفـة الزيات بكتـابها الجـديد القيّم «حـملة تفتيش: أوراق شخصية» مفهوم السيرة الذاتية نفسه، وتغير من بنيته التـقليـدية حـتى يتناسب مع تاريخ المرأة وتجربتـهـا التي تعـاني من التمزق والتفتت وغيات الاستمرارية السببية أو المنطقية. وهل يمكن العثور على منطق سببي يبرر ما يدور للمرأة في مجتمعنا -ناهيك عما دار لامرأة جميلة مثقفة ومشغولة بالهم الوطني العام مثل لطيفة الزيات. فقراءة هذا الكتاب المهم تطرح علينا مفهوم الكتابة الذاتية من جديد، حيث يقدم لنا مـفهوم الأوراق الشخصية المتناثرة والمتحاورة والمتكاملة معـا، في مقابل مفهوم السيرة الذاتية التقليدي الذي يتابع فيـه الكاتب أو الكاتبة تفاصيل حيـاته بشكل مـتسلسل يتماهى فيـه الراوي مع الشخصية، أو ينفصل عنها، ولكنه يلتزم في جميع الأحوال نوعا من التسلسل الزمني والتاريخي. وأول مـا يطرحه مفهوم الأوراق الشخصية الجديد ذاك هو التحرر من التسلسل الزمني، من أجل بلورة نوع من التـفاعل الجدلي الخلاق بين الماضي والحـاضر، وبين مـراحل الماضي المختلفة كذلك. وثاني ما يطرحه هذا المفهوم الجديد هو فكرة الفجوة وأهمية الفجوات في الكتابة الشخصية. وهي فكرة تنهض على أن المسكوت عنه في الخطاب الذاتي عـامة، وفي الخطاب النسـوي منه خاصة، لا يقل إفصاحا في كثير من الأحيان عن المصرح به. أما ثالث أبعاد هذا المفهوم الجديد فهو أن السيرة الذاتية للمرأة الكاتبة تتكون حقا من مجموعة من الأوراق المختلفة التي يمتزج فيها البوح الذاتي بالمذكرات بالكتابة الإبداعيـة، بالمشروعـات التي لم تكتـمل، بالأسـئلة الملحاحة التي ترافق الكاتب/الكاتبة في رحلة العمر، بمحاولة البحث الدائمـة عن خـيط يلم شـتـات هذا العـقـد المنثـور، وتظل هذه الأوراق جـمـيـعـهـا، برغم امـتـزاجـهـا واخـتـلاطها وحـوارها، مـحـافظة على استقلاليتـها النسبية، برغم اندراجها في جسم الأوراق الشـخصيـة الواحد.

لكن أهم مـا يطرحه مـفهوم الأوراق إزاء مفهوم السيرة الذاتية القديم والتقليدي هو الاعتماد على استـراتيجيات التتابع الكيفي بدلا من بنية التتابع أو التسلسل السببي في السيرة الذاتية القديمة، وهذه النقلة الكيفية في استراتيجيات الكتابة، وفي طبيعة بنية النص نفسه، تنطوي على استبدال الحوار الجدلي بين مجموعة من الأوراق المتباينة بالتراكم المنطقي الذي يعتمد على تماثل العناصر، بدلا من الاهتمام بإبراز اختلافاتها. وهو أمر أدى إلى تغيير طبيعة السيرة الذاتية نفسها، خاصة في الكتابة العربية التي تنحو فيها السيرة عادة إلى الهرب من القضايا الإشكالية من خلال التركيز على العناصر الذاتية، واستخدام الكتابة السردية التي تنحو انتقائيتها في كثير من الأحيان إلى تغليب الطابع السردي على الطابع الاعترافي من ناحيـة، وإلى إبراز دور الذات على حساب بلورة الإشكاليات التي واجهتها.

تهميش الذات

ومن الواضح في هذا الكتـاب أن لطيـفـة الزيات التي تكشف استـراتيـجيـات الكتابة عندهـا ضيـقهـا الشـديد بالحديث عن الذات، ومحاولتها الدائمة لتهميش الأنا الذاتية لحساب الأنا الاجتماعية التي تعي أن أهميتها قرينة تناغمها مع رؤى (النحن) الجمعية وصبواتها، تعي كذلك أن إحالة قصة حياتها الخاصة إلى عمل أدبي له القدرة على الفاعلية والاستمرار يتطلب منها أن تكتبها، لا في جوانبها الخاصة والشخصية وحدها، وإنما في اشتباكها مع قضايا عامة -هي قضايا الوطن السياسية منها والاجتماعية- وإشكاليات إنسانية كبرى، أو قل فلسفية عويصة، مثل إشكالية الموت ومدى تغلغله في الحياة، وإبرازه لمحدودية الإنسان وعجزه، ومع همها العام والأساسي، وهو همّ الكتابة الإبداعية بالذات. فـهذا الهم نفسـه يوشك أن يكون الدافع الأسـاسي لتغيير بنية الخطاب في سيرتها من ناحية، ولاتخاذ الكتابة أداة لدرء الموت وإحالة الحياة إلى قيمة، أو على الأقل إلى مـحاولة تؤكد جدارة الإنسان بها.

البعد عن الجفاف

ولا يعني هذا أن قارئ هذا الكتاب سيجد نفسه أمام مـجموعة من القضايا أو الأطروحات النقدية أو الفلسفية أو الفكرية الجافة، فإن كانت هناك سمة واضحة لهذا الكتاب فهي بعده عن هذا كله، بالرغم من أن كاتبته أنفقت كل حياتها الجامعية في دراسة النقد وتدريسه. ولا يعني هذا أيضا أنك ستخرج من الكتاب دون أن تعرف تفـاصيل حيـاة الكاتبة، لأن تفـاصيل حيـاة الكاتبـة -بكل مـحطاتهـا المهمـة- مرقوشة في ثنايا هذه الأوراق الشخصية، وعلى كل من يريد معرفتها أن يجمع نثـارها المبعثر في الأوراق عن عمله، وأن يعيد ترتيبها

بالشكل الزمني المعروف، لأننا نعرف من الكتاب أنها ولدت في ٨ أغسطس عام ١٩٢٣، في بيت قديم عريق في مدينة دمياط، وأنها شهدت في طفولتها عواصف التغيير وهي تهب على البيت، وتنال من مكانة الأسرة الاجتماعية، وأنها نمت على قصص جدتها وتواريخها التي كانت توشك من فرط غرابتها أن تكون نوعا من الحكايات الغريبة والقصص الخرافية، وأنها تعاملت مع الموت منذ بداية صباها، فقد اختطف جدها عام ١٩٣٤ ثم جدتها عام ١٩٣٥ ثم والدها عام ١٩٣٦، هكذا وقبل أن تبلغ الثالثة عشرة تلقت هذه الضربات الثلاث من الموت الذي أخذ أقرب الناس إليها. لكنها عاشت كذلك تجربة قاسية أخرى مع الموت وهي في الحادية عشرة من العمر عندما شاهدت الشرطة تطلق الرصاص على متظاهرين في عمر الورد، كل ما فعلوه أنهم عبروا عن حبهم لوطنهم وطالبوا له بالحرية. ففي عام ١٩٣٤ وهي طالبة بالمنصورة شاهدت من شرفة منزلها الشرطة وهي تردي أربعة عشر قتيلا من المتظاهرين. هذا الموت العام بالجملة وغيلة هو الذي أجهز على الطفلة في داخلها وهي لا تزال في شرخ الصبا. فقد دفعتها مجزرة المنصورة التي اقترفتها حكومة محمد محمود ذات القبضة الحديدية إلى الانشغال بالهمّ العام منذ هذا الوقت الباكر، أو على الأقل الانجذاب إليه. صحيح أنها تعزو لأخويها عبد الفتاح ومحمد فضل إرهاف وعيها المبكر بالهمّ العام، وإيقاظ شغفها المبكر بالأدب، لكن كتابة هذه التجربة وبالشكل الذي سجلتها به يؤكد لنا أن لها دورا مهما في حياتها، لأنها أقامت تلك الآصرة الخفية بين الموت العام والموت الحميمي الخاص، بين هموم الوطن وهواجس الذات الفردية. وظل الموت أحد المشاغل الأساسية أو الخيوط الجوهرية التي يتكون منها نسيج هذه الأوراق الشخصية. فبه تفتتح الكاتبة أوراقها وهي تعرف حقيقة التهام سرطانه لجسد أخيها الأكبر، وتخفي هذه الحقيقة عن بقية الأسرة حتى تحمي أخاها الذي نجا بالكاد من جلطة في المخ، وأختها التي فقدت زوجها قبل عام. هذا الموت الخاص هو الذي يعطي سردها لتجاربها مع الموت العام، سواء في مجزرة المنصورة صبية، أو في مجزرة كوبري عباس شابة، بعده العميق، لأنها وهي تتعمق تجربتها مع موت أخيها، تغنينا عن تكرار الشيء نفسه مع تجربتها كعضو في اللجنة الوطنية للطلبة والعمال وزعيمة للمظاهرة التي فتحت فيها حكومة إبراهيم عبد الهادي الكوبري على طلاب جامعة القاهرة، وانتظارها على الشاطئ لانتشال الغرقى ولف جثثهم في علم مصر الأخضر، حتى يرفعوا العلم غرقى كما رفعوه أحياء في تلك المظاهرة المشهورة التي ارتفع فيها شعار (رفعت العلم يا عبد الحكم)، نسبة إلى شهيد الحركة الوطنية والطلابية الشهير عبد الحكم الجراحي.

مرحلة السجن والنشاط الوطني

ويعرف قارئ «أوراق شخصية» كذلك كل ما جرى لصاحبتها منذ أن التحقت بالجامعة عام ١٩٤٢ فتاة خجولة تريد أن تداري نفسها عن الأعين، حتى أصبحت في عام تخرجها أول طالبة تنتخب وتصعد في كل مراحل الانتخابات المختلفة لتكون مع طالبين آخرين الممثلين لجامعة القاهرة في السكرتارية العامة للجنة الوطنية للطلبة والعمال، وهي اللجنة التي قادت ما يمكن تسميته بثورة ١٩٤٦ الشعبية في مصر. وكيف تزوجت من زميل لها في الكفاح الوطني، وأخرست صوت قلبها الذي نبض بحب طالب آخر لم يكن ضمن العناصر النشيطة في الحركة الوطنية. ثم كيف عاشت مرحلة من المطاردات والملاحقات البوليسية، وقبض على زوجها ثم هرب من الشرطة في أثناء التحقيق، وعاشت معه تجربة الهرب تلك متنقلة من مكان إلى آخر بعيدا عن أعين الشرطة التي ما لبثت أن قبضت عليهم في النهاية، في بيت صغير عند صحراء سيدي بشر في الإسكندرية عام ١٩٤٩. وكيف عاشت بعد القبض عليها تجربة ثرية في سجن الحضرة للنساء بالإسكندرية، وتجربة المحاكمة السياسية التي حكم فيها على زوجها بالسجن سبع سنوات، وحكم فيها عليها هي الأخرى بحكم مع إيقاف التنفيذ، ليظل هذا الحكم الموقوف معلقا فوق رأسها «كالرصد» الذي يحول بينها وبين الملاذ الذي عثرت عليه في الانخراط في الكل، في النحن الجمعية الوطنية التواقة للتحرر والاستقلال ومستقبل أفضل.

العودة للدراسة

وبعد تجربة السجن والمحاكمة تعود للدراسة، لإعداد رسالتها للدكتوراة التي فرغت منها عام ١٩٥٧، ولكنها تزوجت في أثناء إعدادها لها زوجها الثاني الذي كان أستاذها، وعاشقها في آن. أيقظ فيها الأنثى والمرأة الفردية، وحاول قدر استطاعته أن يجهز على امرأة النضال الوطني، والانخراط في النحن الجمعية، لكنها ظلت هناك، وأسفرت عن نفسها في روايتها المهمة الأولى (الباب المفتوح) التي كانت بداية كتابتها لها بعد أزمة العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ هي الخطوة الأولى على الطريق الطويل للخروج من شبكة الزواج الثاني التي أحكم خيوطها حولها. وما إن اكتملت الرواية حتى كان التخلص من هذه الشبكة قد تم، وإن أخذت عملية الخروج منها خمس سنوات كاملة انتهت بالطلاق عام ١٩٦٥. هنا تجسد لنا الأوراق عملية التوازي الخصبة بين الإبداع وتجربة الخلاص من براثن الشباك التي ينصبها الواقع من حولنا. وكيف أن عملية الإبداع نفسها هي التجلي الأكمل لهذا الخلاص المرتجى، ليس فقط لأنها تبلور وعي الخلاص ذاته وترسم طريقه، ولكن لأن تحققها نفسه يكشف عن حقيقة القوة الكامنة في مبدعها أو مبدعتها في هذه الحالة، ويمنحها القدرة على تحقيق هذا الخلاص.

عملية ترميم

وما إن يتحقق خلاصها من شباك الزيجة الثانية حتى تبدأ عملية

ترميم ما تركته هذه التجربة عليها من آثار، وكفكفة ما خلفته من جراح. وتشاء المصادفات أن يتم الطلاق عام ١٩٦٥، وتجيء بعده بعامين هزيمة ١٩٦٧ المدوية التي تحيل إعادة النظر الشخصية في كل ما جرى لها خلال هذا الزواج الثاني، إلى إعادة نظر شاملة في كل ما جرى للوطن كله، بعد زلزال الهزيمة الرهيب. وبلغت إعادة النظر هذه ذروتها بعد صدمة الموت، موت الأخ الأكبر عام ١٩٧٣ التي تواقتت مع حرب ٧٣ هي الأخرى، وبعد تكريس الهزيمة باتفاق كامب ديفيد، عندها كان الجواب على هذا كله هو نوع من إثبات أن الأرض كروية والعودة إلى النضال السياسي التي بدأت رحلة الوعي بالذات وبلورة دورها في ساحته. وكان هذا هو ما قادها إلى السجن مرة ثانية عام ١٩٨١، سجن القناطر هذه المرة الذي بدا لها وكأنه تجلٍ جديد من تجليات سجن الحضرة القديم في الإسكندرية.

بنية النص

هذه الرحلة -رحلة الحياة في الزمن- نعرفها كلها من هذه الأوراق الشخصية. لكن معرفة رحلة تلك الحياة في الزمن ليس كل ما تريد أوراق لطيفة الزيات الشخصية أن تقدمه لنا، وإلا لروتها بطريقة السيرة الذاتية التقليدية، وما كبدت قارئها عناء تجميع أشلاء تلك الصورة المزقة ووضعها معا في تسلسلها الزمني من جديد. فما الذي تقوله لنا بنية النص التي عمدت الكاتبة إلى تقطيع أوصالها؟ وما هو الهدف من ترك الفجوات؟ ومن السكوت عن مناطق كثيرة من تجربة حياتها الشخصية؟ ومن إعادة ترتيب الزمن وإخضاعه لعوامل التقديم والتأخير؟ ومن المزج بين مزق الحياة ومزق الأعمال الأدبية التي لم تكتمل، والتي شاءت تلك الحياة المزقة أن تئدها إذا ما كتبت -كما هو الحال في مذكرات سجن الحضرة، أو قبل أن تكتب- كما هو الحال في المشاريع الأدبية المتعددة؟ وما هو السر في استخدام الصوت المزدوج الذي يراوح بين الإفضاء بضمير المتكلم والحديث عن بطلة الأوراق بضمير الغائب، والحرص معه على الانفصال عنها بدلا من التماهي معها؟ وما هي دلالات هذا الترتيب الحاذق للأوراق؟ وما هو المنطق الذي يخضع له تتابعها؟ هذه الأسئلة هي التي تقودنا إلى استراتيجيات التتابع الكيفي التي ما إن يهتدي القارئ إلى سرها، ويكتشف مفاتيحها، حتى تنحل أمامه كل أسرار هذا النص الخصب المعطاء، وكل خصائص الخطاب النسوي الجديد.



لطيفة الزيات تفتش عن نفسها في زنزانة

سهام بيومي

خاضت الدكتورة لطيفة الزيات في حياتها تجربة السجن مرتين، يفصل بينهما اثنان وثلاثون عاما، وتزوجت مرتين، تفصل بينهما بضع سنوات من الزمن ومسافات شاسعة، المفارقات، وقدمت عدة أعمال أدبية يفصل بين أولها وآخرها رؤية ربع قرن من الزمن. وتقول أيضا في سيرتها الذاتية، رغم أنها عاشت طوال عمرها متنقلة في بيوت عديدة، بحكم عمل والدها المتنقل في طفولتها، وبحكم مطاردات البوليس لها ولزوجها الأول في شبابها، وبدعوى البحث عن الأفضل في أثناء زواجها الثاني، وبحكم تحولات حياتها فيما بعد، إن هناك بيتين فقط هما اللذان شعرت فيهما بالمعنى الحقيقي للبيت، رغم اختلاف كل منهما تماما عن الآخر.

ورقم اثنين في حياة الدكتورة لطيفة الزيات ليس مجرد رقم للمصادفات، فحول هذه الثنائيات «البيت، الزوج، السجن، الإبداع»، تتمحور حياتها، وبين كل منها نحتت صراعات حياتها.

وكتاب الدكتورة لطيفة الذي صدر عن سيرتها الذاتية بعنوان «حملة تفتيش: أوراق شخصية» هو أسلوب فريد وجديد في صياغة السيرة الذاتية لواحدة من أبرز المثقفات العربيات، مارست العمل العام النضالي منذ فترة مبكرة من حياتها، وارتبطت بقضايا وهموم الوطن، تكشف فيها عن تضافر العام والخاص، وتمارس النقد الذاتي وتعرية الذات والغوص في أعماقها، وكشف الصراعات الدائرة فيها بشجاعة، وذلك من خلال لغة نفاذة موحية، تتوالى فيها صور مختلفة من حياتها ومراحل عمرها، من الطفلة الصغيرة التي تفتحت عيناها على الحياة في بيت الأسرة الكبيرة في دمياط، إلى الصبية التي شهدت المظاهرات ضد الاحتلال بمدينة المنصورة، حيث أقامت أسرتها الصغيرة، ورصاص الإنجليز يخترق صدور المتظاهرين، إلى الفتاة التي شاركت في النضال ضد الاحتلال في فترة من أخصب فترات الحركة الوطنية المصرية عام ١٩٤٦، حيث تم انتخابها في اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة، حين فتحت قوات الاحتلال الكوبري في أثناء المظاهرة واصطادت الطلاب بالرصاص على صفحة النيل التي امتزجت بدمائهم، وظل يوم ٢١ فبراير ١٩٤٦ حيا في وجدان العالم باختياره يوم الطالب العالمي، ثم الشابة التي غنت لشعوب الشرق في صحراء سيدي بشر بالإسكندرية، ثم المرأة التي اكتشفت بداخلها الأنثى التي طال حرمانها ... لحظات اليأس والانكسار ومحاولة تجاوز تناقضات حياتها والتوحد مع الآخرين الذي يصل مداه بدخولها السجن عام ١٩٨١ وهي في الثامنة والخمسين من عمرها، حيث تمارس النقد الذاتي وتستعيد مراحل حياتها وتجاوز تناقضاتها متوحدة مع الذات.

والكتاب ينقسم إلى جزأين، الجزء الأول منه «أوراق شخصية»، كتبتها في فترات ومناسبات مختلفة من حياتها، غير مرتبة ترتيبا زمنيا، وتبدو أوراقا متناثرة، لكن قراءة الجزء الثاني «حملة تفتيش» التي كتبتها في أثناء السجن في ١٩٨١، تلقي الضوء على هذه الأوراق، فنجدها شديدة الترابط والدلالة.

في حوار أجريته معها قبل نشر الكتاب وبعد الانتهاء منه، قالت الدكتورة لطيفة: «العمل يدخل فيه عنصر السيرة الذاتية، وهو ليس بالسيرة الذاتية، فهو يتمحور حول نقطة واحدة في حياتي، وخط من خطوطها، ولا أريد أن أبالغ في أهمية هذا الخط، لكنه أهم خط في حياتي، إذ يتعلق بالرغبة في الحياة، والإقدام عليها، والحياة في فترات مختلفة، وهذا صراع رئيسي من صراعات حياتي، تجلى في اختياراتي الشخصية، كما تجلى في اختياراتي السياسية، لحظة وجدت فيها نفسي قادرة على مواجهة الذات، وتترابط حركة التفتيش النفسية التي أواجه فيها ذاتي بأخطائها مع حملة تفتيش حقيقية تتم في السجن، تشعر على أثره الشخصية بالتحقق والتصالح مع الذات والتصالح مع التراث».

فما الذي كانت الدكتورة لطيفة تفتش عنه في أعماقها؟ وتلك الرغبة في التجاوز المتضافرة مع الرغبة في الحياة نفسها، وهي تتحدث عن هذا الخط من حياتها، وبالتحديد زواجها من الدكتور رشاد رشدي الذي مثل اتجاها معاكسا لمسيرة حياتها، ويبدو متناقضا كل التناقض مع ما كانت تنشده وتسعى إليه، وإذا كانت الدكتورة لطيفة تقول إن ذلك أحد خطوط حياتها، ففي الواقع يصعب فصله عن الخطوط الأخرى التي تشكل نسيج حياتها كاملا وهي تسعى من خلاله لحل تناقضاتها، تماما مثلما فعلت «ليلى» بطلة روايتها «الباب المفتوح»، وهي تسعى كفتاة من الطبقة الوسطى المصرية لكشف الجوهري والزائف في قيم تلك الطبقة.

تبدأ الدكتورة لطيفة أوراقها بالحديث عن البيت القديم، وهي

الأوراق التي كتبتها في مارس عام ١٩٧٣، في أثناء احتضار أخيها الأكبر عبد الفتاح، وهو الذي تولى تربيتها بعد وفاة أبيها وهي صبية، تقول: «تتوقف مع موته سيرتي الذاتية»، والحقيقة أنها لم تتوقف، ولكن كانت هناك مرحلة كاملة تطوى من حياتها بموته، كانت تتردد خلالها أصداء البيت القديم الذي نشأت فيه، والذي وجد قبل ميلادها بزمن طويل، حيث بناه جد أبيها، ثم أصبح بيتا لجدها وبعد ذلك لأبيها وأخوته، كل جيل منهم عاش في نفس البيت حياة مختلفة عمن سبقه، كان البيت نفسه يتحول في كل مرحلة من حال إلى آخر، من الأبنية والمعمار والإضافات، وشهدت هي شيخوخة هذا البيت وهدمه، حتى يصعب عليها تحديد مكانه الآن.

وحكاياتها عن البيت تصفها بأسلوب ساحر، يمتزج فيه الواقع بما يشبه الأساطير، فتقول إنها في هذا البيت استمعت إلى حكايات جدتها، وهي نوعان من الحكايات «حكايات الجن والعفاريت والشاطر حسن ، وحكايات عن طفولة أبي وشبابه. اقتضاني النوعان من الحكايات نفس الجهد في التلقي للقصص الروائي الذي يسميه الناقد الإنجليزي كول ريدج بإيقاف عامل عدم التصديق، ويصعب عليّ التوفيق بين الحياة التي تسبغها جدتي على البيت القديم والحياة التي أعرفها، ويستحيل عليّ التوفيق بين أبي الذي يملي على البيت الهدوء بهدوئه المطبق، وبين الشاطر حسن ذاته بشقاوته وشيطنته وحبه للحياة».

فالزمن نفسه يصبح عامل عدم تصديق – وهو غير الصدق– إزاء عالم انتهى ، وأصبح الحديث عنه أشبه بالأساطير، وتصبح محاولة استعادة هذا العالم الذي انتهى مثل محاولات جدها التي تحطمت مراكبه القديمة –التي لم تستطع مجاراة العصر وتطوراته– على شاطئ ميناء دمياط، وهو يتحرك كدون كيشوت ضد حركة الزمن وتطوره، وبتحطيم مراكبه تبدأ النهاية لهذا البيت الأبوي بأسرته الممتدة، وعلاقاته الاجتماعية المتشعبة، ونهايته المحتومة.

ينشط لدينا عامل عدم التصديق حين تلتقط الدكتورة لطيفة خيط الحديث عن البيت القديم من جدتها، بهذا الفيض من المشاعر الجارفة، فهي تحكي عن مرحلة من عمرها لم نشهدها فيها، مثلما لم تشهد هي طفولة أبيها، وتظل المشاعر المرتبطة بهذا البيت هاجسا يتردد في حياتها، وينتهي بموت أخيها عبد الفتاح الذي كان بمثابة الأب لها، أي آخر خيوط المرحلة الأبوية في حياتها بما تبقى من الأسرة الأبوية الممتدة التي شهدها هذا البيت القديم «بيت يوحي بالفخامة والضياع والانعزال، في نفس اللحظة التي يوحي فيها بالازدحام إلى حد الاختناق».

وتتساءل في موضع آخر، لماذا ارتبط هذا البيت في ذهنها بالموت؟ فمن سياق الأحداث لم تشهد فيه حالة وفاة، وحتى وفاة أبيها كانت في أسيوط، حيث نقل جثمانه من الصعيد إلى أقصى الشمال في دمياط بلدته ليدفن فيها، وهل الإجابة هي ما دفعها لاستعادة صورة هذا البيت في أثناء احتضار أخيها عبد الفتاح؟

لا تتعرف على ملامح أسرتها الصغيرة في البيت الكبير، سوى في ملامح أبيها، وحين تتحدث عن أسرتها الصغيرة يكون ذلك في منزلهم بمدينة المنصورة، حيث انتقل إليها أبيها بحكم عمله، بصحبة أسرته الصغيرة، وفي المنصورة تتفتح عينا الصبية على المظاهرات ضد الإنجليز، حين تتحول الشوارع إلى خنادق، ورصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلا أمام عينيها، ويتفتح وعيها على هذا الواقع واهتمامات أخويها بالسياسة ومشاركتهم في المظاهرات وتأثرها بهما تأثرا كبيرا.

قالت في حديث معها إن أسرتها كانت وفدية، وتعودت أن ترى الأسرة تقيم سرادقا كل عام في ذكرى سعد زغلول، لكن بعد أن وقع الوفد معاهدة ٣٦ مع سلطات الاحتلال الإنجليزي اختار أخواها وهي طريقا آخر.

وإذا كان البيت القديم هو ميراثها وقدرها، فالبيت الثاني في حياتها هو حلمها واختيارها، وهو البيت الذي عاشت فيه مع زوجها الأول الذي ارتبطت به في بداية حياتها، وهو رفيق نضال حيث كان زميلا لها بالجامعة، وعضوا معها باللجنة الوطنية للعمال والطلبة عام ١٩٤٦، كان هذا البيت في صحراء سيدي بشر بالإسكندرية «التي لم تعد صحراء»، في هذا البيت بملامحه التي تستعيدها دوما، شجرة المشمش المزهرة والبركة الفضية، غنت للربيع ولشعوب الشرق تستحثها أن تنهض وهي تضرب الحصى بحذائها، كان هذا البيت تجسيدا لحلمها الذي اغتربت عنه بعد ذلك في رحلة حياتها والهاجس الملح الدائم في مراحل حياتها المتلاحقة، ظلت تفتقده وتبحث عنه، وهي تحاول أن تستعيد قدرتها على الاختيار، إلى أن استعادته على نحو آخر وهي في زنزانة سجن القناطر عام ٨١، على المستويين العام والخاص.

هل كان البحث عن هذا البيت هو حلمها الليلي المتكرر الذي لازمها لفترة طويلة من حياتها، ولم يرحل عنها إلا منذ سنوات قليلة كما تقول.

«أجد نفسي ليليا في فندق غاية في الفخامة والاتساع والارتفاع أو في سفينة ينطبق عليها نفس الوصف، حافية أو بملابس داخلية، أو أي وضع أستنكره لنفسي، ألف وأدور سعيا للعودة إلى غرفتي، أعبر ممرا مشابها بعد مجموعة من الممرات المتعددة المتشابهة، ودورا بعد دور من الأدوار المتعددة المتشابهة، ولا أجد غرفتي أبدا، وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح على وشك السقوط في هاوية، أو في الماء».

وما بين الرغبة في استعادة البيت القديم بزمنه الذي انتهى

واستعادة البيت الجديد «الحلم» والاختيار، سارت سفينة حياتها متأرجحة، ومعها تحطمت أوهامها مثل سفن جدها، وتدرك وهي في زنزانتها بسجن القناطر أن البيت الذي تنشده هو البيت الذي صنعته بالقدرة على تجاوز العثرات والتناقضات، حتى لو كان هذا البيت زنزانة ضيقة.

«وحسبت أن آخر رباط انفصم بينها وبين البيت القديم وسقطت في منتصف الطريق، ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زيجتها الثانية أنها عادت إلى حضانة الأب وإلى البيت القديم».

في أوراقها التي كتبتها عام ٦٧ عن لحظة الانفصال عن زوجها الثاني الدكتور رشاد رشدي، والتي تمت قبل كتابة الأوراق بعامين، قال لها في محاولة أخيرة لإثنائها عن قرار الطلاق، وهو القرار الذي توصلت إليه بعد فقدان القدرة على القرار والشلل التام في حياتها على مدى ثلاثة عشر عاما «لكنني صنعتك».

فقد كانت تبدو للآخرين المحيطين بهذه الزيجة، امرأة ناجحة ومبهرة بكل المقاييس، ومن وجهة نظر زوجها أيضا الذي كان إبهار الآخرين هو هدفه، وهو ينتقل بها من بيت إلى بيت بدعوى الأفضل، كانت هي وحدها التي تشعر ماذا يعنيه هذا الشكل من النجاح والإبهار لامرأة كانت في الواقع مخربة من الداخل، وتحاول أن تستعيد قدرتها على الحياة والاختيار. «لم يكن انتقالي مع زوجي الثاني من بيت لبيت اختيارا، لعلي أضعت القدرة على الاختيار والقدرة على الحركة والفعل لمدة طويلة».

كل ذلك يبدو مبررا قويا لهذا الطلاق، أما مبررات هذا الزواج نفسه، فتلك هي البؤرة الصراعية التي فجرت الصراع الرئيسي في حياتها، والخيط الرئيسي الذي نسجت حوله هذه السيرة، ليس في الزواج في حد ذاته، ولكن الظروف التي أحاطت به ودفعتها لهذا الاختيار، والشلل الذي أصاب حياتها على مدى ثلاثة عشر عاما.

الفتاة الخجولة التي كانت تخجل من استدارات الجسد، لم تكن تتصور حين طرقت أبواب الجامعة في الأربعينات أنها في سنوات قليلة سوف تكون زعيمة تحملها الجماهير على الأعناق وتخطب فيهم، وهي أيضا تنتظر عند كوبري عباس لتتلقى جثث زملائها وتلفها بالعلم، وهي لا تكاد تنعم بالاستقرار فيما بعد، وهي تنتقل مع زوجها الأول ورفيق نضالها من بيت إلى بيت، بعد أن شمع بيتهما في سيدي بشر، هذا الزوج الذي ربطها به نوع من الحب الصوفي ورفقة النضال.

وها هي تكتشف فجأة الأنثى بداخلها، الأنثى التي تجاهلتها طويلا حتى تمردت على الحرمان وهي تدفع بنفسها إلى الوجود، حين اكتشفها زوجها الثاني وهو يرسم لها صورة هذه الأنثى، ويصنع الإطار الذي وضعها فيه، «في البداية استبعدت الصورة، ثم ما لبث الاستبعاد أن تحول إلى استعباد».

«- لماذا تزوجته أصلا؟

سألني أستاذ لي عقب الطلاق.

- كان أول رجل يوقظ الأنثى في».

الشابة التي جرفتها الموجة الثورية، لم تتح لها فرصة التأمل والإدراك للمتناقضات داخل الأشياء في سعيها للبحث عن المطلق، وهو مسعى مجنون كما تقول، في عالم يتسم بالنسبي، بحيث أصبح المطلق هو قرين الموت كما وعت هي فيما بعد.

سألتها في حواري معها عن الفارق بين الدكتورة لطيفة الزيات وليلى بطلة روايتها «الباب المفتوح»، فقالت الدكتورة لطيفة: «لطيفة كانت زعيمة في الجامعة وقت أن كانت ليلى تحبو، لطيفة الزيات أسعد حظا من ليلى، فلم تمر بالتناقضات التي مرت بها ليلى حتى تتحقق مع ذاتها وتتوحد مع نفسها، ولم تستغرق من الوقت مثل ليلى لحل تناقضاتها، فقد حملتني الحركة الجماهيرية في لحظة نادرة تبدو فيها كل التناقضات وقد تصالحت. هذا لم يتوافر لليلى الفتاة العادية التي أخذت من الوقت طويلا حتى حلت تناقضاتها».

هكذا يبدو الأمر وقتها، لكن في الواقع فإن التيار الثوري الجارف الذي حل هذه التناقضات وقتها قد جعلها تبدو مرة أخرى مع موجات الجزر. وهاهي المرأة في منتصف العمر وقد حصلت على الطلاق تحاول أن تستعيد ذاتها، وتتضافر هذه المحاولة مع محاولة استعادة علاقتها بالعالم، بعد أن مارست صراع الذات خلال فترة زواجها الثاني، ومن أجل هذا كتبت أعمالا لم تكتمل وقتها وأوراقا لم تنشر، باستثناء رواية «الباب المفتوح» التي قالت إنها أرادت أن تمسك برؤيتها لهذه المرحلة قبل أن تفلت منها.

تعيش أحداث نكسة يونيو ١٩٦٧ وموت عبد الناصر وانتصارات أكتوبر، تشعر برغبة حميمة في التواجد وسط الجموع والالتحام بها في أثناء عرض دراما موسيقية عن انتصارات أكتوبر، وتذهب لمشاهدتها أكثر من مرة في القاعة التي تزدحم يوميا بجموع المشاهدين، ثم تداهمها وتداهمهم الأحداث السياسية المتلاحقة، وتقود بعد زيارة القدس ٧٧ مجموعة من المثقفين ليؤسسوا لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عقب توقيع الاتفاقية في ٧٩.

ويلقى القبض عليها عام ١٩٨١ ضمن الحملة الواسعة التي شملت عناصر عديدة واتجاهات عديدة من الحركة الوطنية، ويرافقها مجموعة من زميلاتها، وبعودتها للسجن تستعيد بالكامل تلك المرحلة من حياتها التي دخلت فيها سجن الحضرة بالإسكندرية منذ اثنين وثلاثين عاما، حيث اعتقدت المرأة الشابة في بداية حياتها وهي تدخل السجن أنها مستعدة «أما المرأة في الثامنة والخمسين من عمرها، تعرف أنها غير مستعدة، وأن عملية الاستعداد كالتنفس لا تتوقف، وأداة الاستعداد

التي لا أداة غيرها هي القدرة على التفكير والتمييز بين الخطأ والصواب، وتلك النواة الصلبة التي لم تفقدها خلال تحولات حياتها».

وبرؤية نقدية نافذة ولحظات صدق مع النفس تبدأ الدكتورة لطيفة داخل السجن في ٨١ حملة تفتيش، تستحضر معها الطفلة والصبية والشابة والمرأة في مراحل مختلفة من عمرها، تتوحد معهم جميعا، بقدرة على مواجهة الذات بموضوعية، وندرك معها أن حياتها لم تكن حلقات منفصلة، بل سلسلة متصلة متتالية، مترابطة ومتلازمة في سياقها.

وتتلازم حملة التفتيش الشخصية مع حملة تفتيش بوليسية داخل الزنزانة، وتدرك ببصيرة نافذة وخبرة سنوات العمر الطويلة أن تفتيش الذات هو الأصعب، وهو التحدي الحقيقي، وأن أداته التي لا أداة غيرها هي الصدق مع النفس والآخرين والشجاعة في مواجهتها، بدرجة يهون معها أي تفتيش آخر، حتى لو كان مسلحا بالعنف والقهر أو القيم الزائفة في حياتنا، فهو لن يخدش حتى السطح.

تحية للدكتورة لطيفة الزيات على هذا العمل الرائد في تناول السيرة الذاتية الذي نأمل أن يفتح المجال أمام تجارب ثرية لرائدات ومثقفات على امتداد وطننا العربي، يضيف الكثير إلى رصيد وخبرة المرأة المصرية والعربية أمام التحديات التي تواجهها، وتحية لكل تلك القدرة على التجاوز.



لطيفة الزيات كما رأيتها فــي «أوراق شخصيــة»

ياسين الشيباني

تكشف «أوراق شخصية» عن تجربة إنسانية غنية، لامرأة بالغة الحساسية في قمة نضجها المعرفي، كما تكشف عن كاتبة تمتلك كل أدوات الكتابة الإبداعية، كاتبة غير عادية، متمردة على كل ما هو زائف وغير حقيقي، رافضة للجهل، وناقمة على القهر الاجتماعي، ومناضلة ضد القمع السياسي، وساخطة على كافة أشكال التخلف والامتهان لكرامة الإنسان.

أما ما دفعني حقيقة لأن أكتب هذه الخواطر السريعة عن كتابها «أوراق شخصية»، فهو قناعتي الكاملة بصدقها ووضوحها، وهو ما يعكس إيمانها الراسخ والعميق بالقضايا التي تدافع عنها. وهي قضايا لا نملك، كأناس متحضرين ومتطلعين إلى الأفضل، إلا أن نشاركها إياها، ونتعاطف معها بقوة أيا كانت خلفياتنا الفكرية أو السياسية أو حتى العقائدية.

والخواطر التي أحب أن أشرككم فيها، ليست بحثا أدبيا ولا ينبغي أن تفهم على أنها كذلك! كل ما في الأمر أنني وجدت نفسي مشدودا بصدق الكاتبة وبأسلوبها فكانت الانطباعات التالية:

يبدو أن المحيط الأسري الذي عاشت فيه لطيفة الزيات، كان له إسهام جوهري في تكوين شخصيتها، وتشكيل المبادئ والمثل التي تؤمن بها. إن سوء الواقع الاجتماعي قد دفع بها إلى البحث عن الأفضل، عن الكمال والإيمان بالمطلق. كما أن الجهل والركود قد دفعا بها إلى البحث عن المعرفة: «...كنت أتلهف على معرفة المجهول، تحركني رغبة دائبة في استكشاف آفاق جديدة ومجالات جديدة للحياة...» (ص٤٢).

ومن البداية، تصرح لنا الكاتبة بانتمائها. إنها تنتمي إلى المجموع، وتحس باستمرار أنها جزء من شيء آخر كبير يفوقها قيمة وأهمية: «... ما أردت دائما، ومازلت أريد: أن أصبح جزءا من الكل...» (ص٤٦). ونكتشف بعد ذلك أن ذلك الشيء الكبير والمهم هو مجتمعها أو وطنها، وهي مهتمة به لدرجة الرغبة في التوحد معه كقيمة عليا مطلقة: «... وكان الحب بالنسبة لي يتساوي والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات... كان يساوي الرغبة المحرقة في الضياع في الآخر، في التواجد من خلال الآخر، في فقد الأنا وهوية الأنا والتحرر من جسد الأنا... والتوحد مع الآخر».(ص٥٤ و٥٥). وقد ظلت على إيمانها بالقيم المطلقة حتى بعد أن اكتشفت لأول مرة، ورأت رأي العين، أن لا شيء كامل، ولا شيء مطلق في هذه الحياة: «... أصبح من المستحيل عليّ أن أرى في أي إنسان أيا كان، الجمال المطلق والكمال المطلق...» (ص٥٦)، ولكنها تعود فتشكك في هذه القناعة في مواضع أخرى من الكتاب، والواقع أن ذلك شيء طبيعي، فالإنسان -كل إنسان - لديه دافع غريزي غامض في السعي نحو الكمال المطلق، وربما كان هذا الدافع الغريزي هو سبب كل هذا التطور المذهل في القيم والمخترعات التي يذخر بها العالم من حولنا.

ولا نستطيع أن نجزم - على وجه اليقين - بما يمثله «البيت الكبير» في دمياط (بيت الكاتبة) من قيمة بالنسبة إليها... هل هو أثر مادي عبارة عن أطلال قصر قديم، أم هو رمز لوطن؟ كان شامخا وقويا ورائعا ثم جرت عليه عوادي الزمن فصار متصدعا مهددا بالخراب والانهيار: «... كان معمار البيت الذي وعيت عليه، غير معمار البيت الذي وعى عليه جدي، إذ عجز عن بناء بيت مستقل لكل من أبنائه، كما فعل أبوه، واضطر أن يضيف إلى المباني القديمة مباني جديدة بلا تخطيط... ومن ثم جاء المعمار الذي وعيت عليه جامعا للأضداد موحيا بالفخامة والضياع والانعزال في نفس اللحظة التي يوحي فيها بالازدحام إلى حد الاختناق ...» (ص٢١).

أما القيمة الأكثر سموا عند لطيفة الزيات، والأبعد أثرا في حياتها وكتاباتها، فهي إيمانها القوي بالعدل وبالكرامة الإنسانية، وما يتفرع عن هذه القيمة من قيم أخرى لا تقوم إحداها إلا بوجود الأخرى، وهي قيم الحرية، والمساواة، بكل ما تعنيه من استقلالية الرأي والإيمان بقدرات الذات. ومن اعتقادها الراسخ بهذه القيم، استمدت لطيفة الزيات عزيمتها التي لا تلين في رفض الظلم وتحملت معاناة السجون وقلق المطاردة بشجاعة تستحق الإعجاب.

إيمانها بالعدل، والحرية، والمساواة شكّل أساسا متينا لموقفها من القضايا الوطنية، وهنا يتسنى لها ترجمة إحساسها المزمن «بأنها جزء من المجموع أو من الكل»، إلى سلوك وطني ونضال متصل، في سبيل إعلاء القيم التي تؤمن بها. وفي سن مبكرة جدا، استيقظت فيها الشجاعة والجرأة لرفض ومواجهة كل ما هو ظالم وقهري وعدم الهروب منه: « ... لماذا يتحتم عليَّ كل مرة أن أهرب؟ لماذا أسعى كل مرة، أن

أنسى؟ لو وقفت، لو فتحت عيني على اتساعهما، لو رأيت وسمعت، واستوعبت في ذاكرتي ووجداني كل تفصيل من تفصيلاتها، لصرت إنسانة أفضل، أقدر أن أحب وأن أكره» (ص٥٠).

كان قهر السلطة هو الذي أيقظ فيها كل القيم النبيلة التي آمنت بها، وكان مقتل أربعة عشر متظاهرا برصاص الشرطة أمام عينيها أمرا رهيبا وفظيعا، بحيث لا يمكن تجاهله أو نسيانه. وهذا الموقف هو الذي جرها جرا إلى ساحة العمل الوطني، وانتزعها من أحلامها وطفولتها: «... أنتفض بالشعور بالعجز، بالأسى، بالقهر، ورصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلا من المتظاهرين ... وأنا أصرخ بعجزي عن الفعل، بعجزي عن النزول إلى الشارع لإيقاف الرصاص ينطلق من البنادق السوداء – هذا الموقف– أسقط الطفلة عني، والصبية تبلغ قبل أوان البلوغ متخمة بمعرفة تتعدى حدود البيت لتشمل الوطن في كليته، ومصيري المستقبلي يتحدد في التوّ واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه... يضنيني الرجوع ولو قليلا عنه، ويحملني هذا الرجوع الشعور بالإثم، ويعذبني اختناق صوتي حين يختنق، ويحدوني رجاء لا يبين أن أظل قادرة على قولة: لا لكل مظالم الدنيا...» (ص٥٩). وهكذا تحولت «الطفلة إلى الصبية، تتعرف على الشر مجسدا على مستوى الدولة... » (ص٦١).

لا تسمح المعلومات التي ذكرتها لطيفة الزيات عن زيجتها الأولى؛ أو الثانية، بتكوين فكرة متكاملة عن طبيعة حياتها الأسرية الخاصة مع «أزواجها». ولعلها– ربما عن عمد– قد أغفلت كل ما هو شخصي وخاص، كأنها تريد أن تقول لنا إنها أمينة على أسرار حياتها الخاصة، لأنها لا تتعلق بها وحدها بل بحياة أشخاص آخرين، وإن كانوا قد خرجوا من حياتها، إلا أنها مدينة لهم بواجب المحافظة على قدسية الأسرار التي تقاسمتها معهم. وذلك موقف يعكس نبل القيم التي تؤمن بها.

إذن، فنحن نفهم الآن السبب الذي دفعها إلى عدم الخوض في تفاصيل حياتها الخاصة. إنها غير معنية بالتفاصيل الصغيرة، ولكن بالقضايا الأساسية المتصلة بقناعتها ومبادئها. وإدراكنا لهذا الأمر يسهل علينا أن نفهم بشكل أعمق القضايا الرئيسية التي أرادت الكاتبة أن تبرزها من خلال الحديث عن حياتها الخاصة.

ويمكننا أن نستنتج أن انخراط لطيفة الزيات في العمل الوطني، في مرحلة مبكرة من حياتها – عندما كانت طالبة في الجامعة – وانصرافها كلية إلى هذا الجانب، قد جاء على حساب اكتمال نموها العاطفي بشكل طبيعي، لقد طغى اهتمامها الوطني على اهتماماتها الشخصية وعلى مشاعرها كأنثى، واستمر هذا الوضع خلال الجامعة، وبعد التخرج، وحتى في أثناء الزيجة الأولى التي يبدو أنها كانت امتدادا لمرحلة النضال وعدم الاستقرار. ويبدو أن زوجها كان زميلا لها، ومطاردا مثلها. وهي لا تقول لنا شيئا يذكر عن زيجتها الأولى غير سجن زوجها الأول ومطاردتها من قبل البوليس السياسي.

ثم تكشف لنا الكاتبة عن الأشياء الرئيسية التي كانت تشغلها دائما، سواء في أثناء زيجتها الأولى أو الثانية. والشيء الأول، والأكثر أهمية، هو رغبتها المتأصلة فيها في استرداد ذاتها من الدائرة الضيقة المحصورة بها وبزوجها، والدخول في الدائرة الأوسع، دائرة المجموع، وهي التي تصفها «بالرؤية الحقيقية»، فعند حديثها عن الأسباب التي أدت إلى انفصالها عن زوجها الثاني نجدها تقول: «... كانت رؤيتي للحقيقة قد عانت أثناء زيجتي متغيرات تكاد تمسح على الفتاة والمرأة التي كانت قبل هذه الزيجة... وكنت – وأنا أكتب الباب المفتوح – أبعث حية، دون أن أعي أنني قتلت الفتاة الغارقة حتى الأذنين في العمل الجماهيري، والمرأة الغارقة حتى الأذنين في العمل السري... هذا العمل الذي أودى بها وبزوجها إلى السجن... وكنت أعلن على الملأ، ودون أن أعي وعيا كاملا، تفضيلي للطريق الذي اختطته هي (طريق العمل الوطني) على الطريق التي اخترته أنا يوم أقبلت على زيجتي الثانية ١٩٥٢... والباب المفتوح الذي يتيح الرضا الحق عن الذات هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلا وقولا وحياة...» (ص١٣٩).

إذن، فقد كان انفصالها نوعا من استرداد الذات، وامتلاك القدرة من جديد، خصوصا بعد أن عرفت: «...أن الرجل الذي أحببتُ وتزوجتُ مختلف عني... وكنت على مدى سنين معه قد ضعفت وسلمت بالكثير، وإن لم أسلم قط بعقلي، ولا بهذه النواة الصلبة التي تشكل جوهر وجودي... ولكني أعرف الآن أنني مارست – طوال هذه الفترة – خداعا للذات لكي تستمر الزيجة...»(ص١٤٠).

لقد كانت تدور في المدار الخطأ، وكان لابد من وقفة مع النفس لامتلاك القدرة من جديد على اتخاذ القرارات التي تجعلها متوافقة ومنسجمة مع نفسها، ولكي تردم الهوة بين ما آمنت به عقليا وما تعانيه فعليا: «... إن هوة فصلت في السنين الأخيرة من زيجتي بين الرؤية والواقع المعاش، بين الرغبة في الفعل والقدرة على الفعل، بين ما آمنت به عقليا وبين ما عشته فعليا، إن هذه الهوة أسلمتني إلى الشلل في ظل شعور حاد ومتزايد بأني أقف في المدار الخطأ ولا أملك لوقفتي تبديلا...» (ص١٤٠).

هل كانت زيجتها نوعا من أنواع السجن؟ أم نوعا من أنواع القهر الذي اختارته بمحض إرادتها، ثم ندمت على ذلك أشد الندم؟ ربما كان ذلك صحيحا تماما: «لأن أقسى أنواع السجن هو سجن الفرد لذاته، وأقسى أنواع القهر هو قهر الإنسان لذاته...» (ص١٤١).

قضية لطيفة الزيات الأساسية،إذن، هي أن ترى نفسها إنسانة حرة، قادرة، مستقلة، غير مرتبطة بأي شكل، ولأي سبب، بأي نوع من أنواع الوصاية أو التبعية أو الخضوع للآخر، أيا كان هذا الآخر. وقد

اكتشفت أن زيجتها قد أثرت على حريتها وقدرتها واستقلالها، أو ربما قد سلبت منها كل تلك الأشياء مجتمعة، وهو ما شكل «اختلالا جوهريا لحياتها». وكان لابد من إصلاح هذا الخلل، لأنه جعل منها إنسانا مشوها يعيش بنصف ملكاته الإنسانية: « من الإنصاف القول إن الفتاة والمرأة، عاشت قبل زيجتها الثانية وخلالها، على إشباع نصف ملكاتها الإنسانية على حساب النصف الآخر، وإن هذه الحقيقة شكلت سببا من الأسباب التي أدت إلى اختلال سير حياتها...» (ص١٤٣).

أما رغبة لطيفة الزيات المتأصلة في أن تكون قوية وقادرة، فقد تجلت، بوضوح، من خلال انخراطها في العمل الوطني السري، برغم المخاطر الشديدة التي كانت تكتنف ذلك. وهذا يكشف لنا عن جانب آخر في شخصيتها، وهو ثقتها القوية بنفسها وبقدراتها التي لا تقل عن ثقة وقدرة زملائها من الرجال. إنه إحساسها بأنها مظلومة حين تلمس عدم الإنصاف في نظرة المجتمع إلى كل من الرجل والمرأة الذي تكرس خلال فترة طفولتها. وعندما كبرت أرادت أن تثبت أنها ليست ناقصة أو عاجزة، وهو ما حاولت إثباته دائما، وما عبرت عنه بوضوح عندما كتبت :«... عندما التحقتُ بالجامعة، أول ما التحقت، جاءت ومعها كل شعور البنت بالنقص، وكل هذا الإصرار على التحدي والرغبة في إثبات مساواة المرأة بالرجل... وكانت تغضب إذا ما حاول زميل لها أن يحمل عنها كتبها أو يخلي لها مكانا في الترام، وترفض في إصرار من أن تستشعر النقص تجاه الجنس الآخر...» (ص١٤٤). وكانت نظرتها تلك نابعة من «منطلق الإنسان لا الأنثى...» (ص١٤٦).

إن انفصالها عن زوجها لم يكن هدفا في حد ذاته، ولكن الهدف هو استرداد الذات التي أصبحت تابعة للآخر، استرداد الحرية، القدرة، الاستقلال والتحرر من الخوف من جرح مشاعرها بين الحين والحين، ومن مطالبتها بالاعتذار عن أخطاء لم ترتكبها. لقد كان الخوف والإحساس بعدم الأمان دافعا أساسيا لكي تسترد نفسها وحريتها: «... أتوقف الآن لاهثة الأنفاس... خائفة ومرعوبة... محملة بالشعور بالذنب والإثم دون معرفة للجريرة التي يصدر عنها الشعور... قابلة للجرح من هبات النسيم... خائفة من الجرح دائما وأبدا، واقعة - دائما وأبدا وأيا كانت الأوضاع والظروف- في منطقة الخطأ، ومستعدة للاعتذار عن خطئي وما من خطأ ارتكبت!!» (ص١٥١). وهكذا بعد انفصالها، عادت إلى المدار الصحيح «مدار الصواب كما ترتئيه...» (ص١٥٧).

أما تجربة لطيفة الزيات في السجن، فقد كانت إضافة حقيقية إلى حياتها وتجربة غنية، على الرغم من بشاعتها وقسوتها، وربما كان الجحيم اليومي في السجن عاملا في الكشف عن جوانب إنسانية أخرى في شخصيتها، فبدت لنا شجاعة وصابرة وميالة إلى التحدي، بل وإلى السخرية من السجن والسجان.

وتظهر لنا ملكاتها الأدبية كاملة، وهي تصف حياة السجن وأثرها على الكيان الأدبي والمشاعري للإنسان: «... يحيل السجن القفازات البيضاء الحريرية الناعمة إلى قفازات ملاكمة... يختزل السجن الإنسان إلى المقومات الأساسية للوجود... والمقومات حبلى بكل الإمكانيات، وتصبح أرضا صخرية وخضراء يانعة!! نارا وماء... طينا تدوسه الأقدام وخزفا يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته! في السجن تصبح شرسا وجميلا...» (ص١٦٣-١٦٤).

وفي السجن تكتشف حقائق الصراع، وتعرف أن «قهر السلطة وقهر اللصوص القتلة هو ذات القهر»، وأن «... ما تخيلته بالأمس كابوسا هو جوهر الواقع...» (ص١٧٠).

ومن تجربتها في إثبات ذاتها، والنضال في سبيل التمسك بقناعتها والمبادئ الأساسية التي آمنت بها، وصلت أخيرا إلى ذاتها، وأصبحت في حالة رضاء عن نفسها، لأنها استطاعت أن تحصن نفسها ضد عوامل الضعف كافة. ولهذا تقرر بكل ثقة (كأنها كانت تقودنا معها من أجل إدراك الحقيقة التي وصلت إليها): «أن أحدا لم يعد يملك القدرة على تعريتي أو النفاذ إليَّ» (ص١٧٥). وليس هناك عبارة أبلغ من هذه للدلالة على الامتلاك الكامل للذات والسيطرة القصوى على النفس.

المقاومة عبر المفارقة

فريال جبوري غزول

من نافلة القول أن للأدب دورا في التعبئة والوعي، ولكن هذا الدور يتخذ مسالك متعددة، ويستدرج المتلقي عبر استراتيجيات مختلفة. فمن الأدب الوطني ما يقيم صورة بناءة للمناضلين ومسيرتهم، وهو كثيرا ما يعتمد على تضخيم الفاعل والمبالغة في وصف سماته المميزة، لإقامة نموذج بطولي ومثل أعلى يحتذى به، ويكون له وظيفة تحريك الإرادة المقاتلة عند المقموعين والمغلوبين على أمرهم، وأكثر ما نقع على هذا النمط من الكتابة في أدب المقاومة والنضال المألوفين. وهناك أدب مناهض لا يركز على صورة بطل مقاوم، بل على رسم كاريكتوري للآخر المهيمن وتحجيمه، عبر السخرية منه وإضحاك المتلقي عليه، وكثيرا ما نجد هذا النوع من الأدبيات متمثلا في النكات التي تطلقها الجماهير على رؤسائها وأعدائها، أو مما يرد في الشعر العامي المتداول، والوسيط الشفوي يحمي القائل من ردع الرقابة الرسمية.

هناك، إذن ، على الساحة الأدبية استراتيجيتان تستقطبان الإبداع الوطني، إحداهما تضخم وتجمل المغلوب، والأخرى تزيح الغالب وتنتزع قناعه لتكشف عن تفاهته وتهافته. وهما وجهان لعملة واحدة، فهما يقومان بالتكبير والتصغير، بالتفخيم والتقليل، من أجل رفع كفة المغلوب وخفض كفة الغالب. وهما في هذا أشبه ما يكونان بالمجهر الذي يلتقط إمكانيات الغلابة ويسلط الضوء عليها، كما يبين ادعاءات السلطة وافتراءاتها، من خلال التشديد والإشادة بقيم معينة في المجال الأول، ومن خلال الإبانة والاستهجان في المجال الثاني. ويمكننا انسياقا مع التشبيه أن نقول إن المجال الأول تيليسكوبي يستحضر البعيد والمغيب عن الرؤية، وما هو موجود بالقوة لا بالفعل، والمجال الثاني ميكروسكوبي يكشف عن تفاصيل الواقع السياسي والاجتماعي ويفضح ماهيته.

وعلى اختلاف الاستراتيجيتين الإبداعيتين فهما متكاملتان وتعتمدان على إشعال العاطفة واستنفار القارئ واستثارة همته في المجال الأول، وعلى التنفيس عن الرغبات والتعبير عن المكونات وإزاحة الهموم في المجال الثاني، وكل ذلك يتم على مستوى الأدب والمتخيل. فهناك تحرير مجازي في تفخيم المغلوب، وانتقام رمزي في تجريح الغالب، وهما المقابلان للفخر والهجاء في الشعر القديم.

ولكن هناك نوع آخر من الكتابة الإبداعية المهمومة بالوطن ، مشغول بالإدراك لا بالعاطفة، يخاطب العقل لا القلب، يعنى بالتجاوز لا بالانفعال، وينطلق من استراتيجية المفارقة. وتندرج قصة لطيفة الزيات الطويلة «الرجل الذي عرف تهمته» من مجموعة بهذا العنوان، عن دار شرقيات القاهرية(١٩٩٥)، بكونها نموذجا حيا لهذا النوع من المقاومة الإبداعية. وأهم ما يميز هذا العمل هو ابتعاده عن تقديم صراع مانوي، بين قاهر فوقي ومقهور تحتي، لصالح صراع يتجاور فيه القاهر والمقهور في المواطن البسيط وفي الشرطي البسيط، فالغلابة هم أولئك البسطاء سواء عملوا مع الحكومة أو ضدها، أو وقفوا على الحياد. كما أنهم جميعا- معارضون أو مؤيدون أو منعزلون- مهددون في ظل حكم يستبيح البشر ويعتقلهم، دون تهمة محددة. هذه الاستهانة بحقوق الإنسان لا تدينها فقط لطيفة الزيات بل تشرّح بعمق يشد آليات التسلط والخنوع، وكيف يساهم الإنسان العادي في فرعنة النظام الحاكم. إننا نتعاطف مع عبد الله اللابطل في القصة الذي يساق إلى المعتقل كسجين سياسي دون أن يكون له أي رأي سياسي، ناهيك عن دور سياسي، بل قد حرم الكلام في السياسة لنفسه ولأفراد عائلته خوفا من الدخول في هذه الساحة التي طالما عانى والد عبد الله من نتائجها وأقام في السجون من أجل مواقفه. ولكن مع تعاطف القارئ - وحتى تماهيه- مع عبد الله، لا ينفك من استقراء مشكلته وجبنه وعجزه.

ومن المهم أن نؤكد أن الكشف عن الضعف الإنساني عنصر متواتر في أعمال لطيفة الزيات، وهو كشف تشخيصي يقترب من كشف الطبيب لمواطن الداء تطلعا إلى العلاج، ويختلف عن إدانة النفس البشرية أو الاستمتاع بالكشف عن عوراتها، وليس الغرض منه الاعتراف التطهيري أو التلصص الفضولي، بل استكشاف إشكالية الهوية الإنسانية، في مرحلة تاريخية معينة من أجل تجاوزها. ومن هنا نجد في هذه القصة تناصا معارضا مع رواية كافكا الشهيرة «القضية»، حيث نجد في الشخصية الرئيسية فيها التي يطلق عليها «ك» رجلا متهما لا يعرف ما هي جريمته. فعند كافكا المعضلة وجودية باعتبار الحياة لغزا مستغلقا على التأويل، يجد فيه الإنسان نفسه محكوما دون أن يدرك ماهية تهمته. أما عند لطيفة الزيات فالمسألة مشكلة سياسية عينية لا قضية فلسفية، فهي تحاول عبر قصتها تشريح نمط من السلوكيات، انتشر كالعدوى في مصر السبعينات التي

جعلت من الاستسلام سلاما، ومن الغزو الاقتصادي انفتاحا، ومن الضحالة الإعلامية ثقافة. وهذا التراجع الذي عانت منه مصر عينة عربية مما حدث في كثير من بلدان العالم الثالث بعد انحسار المد الثوري الذي واكب حركة الاستقلال الوطني.

وتبتعد لطيفة الزيات في قصتها عن الغلو التمجيدي للضحية، فسجناؤها السياسيون ليسوا أبطالا على شاكلة الفدائي في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» الذي يتقاطع في طريقة وصفه بالمسيح المخلص. فهذا الشاب الفدائي في رواية حبيبي يحيي ضمير الفلسطيني العميل لدولة إسرائيل المسمى، بسعيد أبي النحس. أما في قصة لطيفة الزيات فلا نجد معجزات ثورية، وإن كنا نجد بداية تساؤلات وملاحظات عند عبد الله، الشخصية الرئيسية في القصة الذي طالما تحاشى السياسة، ولكنه وجد نفسه سجينا سياسيا في مفارقة لاذعة. ومن الأشياء التي تعلمها «أن اللافعل في السجن أخطر من أسلحة السلطة»(ص٦٧)، ولهذا يعكف على الغسيل، معبرا عن غضبه بدعك جلبابه إلى حد تمزيقه ليكتشف مندهشا:

«أي عنف هذا ينطوي عليه جسده، وأدرك كم هو أخرس وعاجز هذا العنف. ورث العنف عن أبيه ولم يرث الحلم، فبقي عنفه أخرس وخمد غضبه، وهو يعتصر الجلباب لا يبقي فيه قطرة ماء. وتساءل في أسى ماذا أورث هو الأولاد؟»(ص٦٨).

إننا نجد لمسات إنسانية في هذا المعتقل من تكافل جماعي، وما يمكن أن نطلق عليه «اشتراكية السجن». فعندما يأتي السجين الشاب بحصة الأسبوع من معلبات وصابون لعبد الله، مع أن الأخير لا يملك ثمنها، يقول له «نحن نعيش هنا عيشة جماعية... السجن هو الذي جعلنا نحن»(ص٥٩). ونستشف أخلاقيات المواطن البسيط عبد الله من إصراره على كتابة إيصال بالمبلغ المطلوب منه ليسدد دينه عندما يخرج من السجن(ص٦٠)، كما نستشف تحرج الشاب من مفهوم الاستغلال عند رفضه طلب عبد الله بمسح البلاط بدلا منه (ص٦٧). ولكن تجربة السجن لا تقوم بنقلة نوعية في شخصية المواطن عبد الله، كما حدث في رواية حبيبي، فهو مازال يحلم بالإفراج عنه، معتقدا أن التهمة خطأ، وأن الحكومة ستعتذر له عن خطئها، أي أنه يبقى مقتنعا بعدالة الدولة، على الرغم من أن كل شيء يكذّب ذلك.

وكما تجتنب لطيفة الزيات رسم صورة بطل سجين ومعتقل يخرّج مناضلين أكفاء، فهي تجتنب أيضا رسم صورة الوجه القبيح للأمن، فالضابط الذي يأتي ليقبض على عبد الله في مهمته الأولى، بعد أن حاول الاعتذار عن القيام بها دون جدوى، يبدو لنا مرتبكا، غير واثق بنفسه ومن صلاحياته، إلى درجة أننا نحس بشيء من التعاطف مع هذا الموظف البسيط في أمن الدولة، وهو بهذا أبعد ما يكون عن سادية وفساد «العسكري الأسود» في رواية يوسف إدريس. فها هو الضابط يجد نفسه يبحث عن رجل لا يعرف سوى اسمه، فيطوق والد عبد الله المخرّف، بدلا من عبد الله، ويقوم هذا الجد العجوز بركل المدفع الرشاش والمطالبة بأمر النيابة قبل التوقيف:

«وكان الضابط الشاب قد تأهب لكل احتمالات الموقف، وهو يخرج في مهمة هي الأولى من نوعها بالنسبة إليه، ولكنه لم يتأهب بحال لرجل يزيح المدفع الرشاش كما لو كان لعبة أطفال، ويواصل القفز كما المنطاد.

واستحضر الضابط في ذهنه التعليمات الصادرة بشأن تنفيذ القرار الجمهوري بالتحفظ، عسى أن يكون قد نسي شيئا يتصل بموضوع إذن النيابة هذا عبثا، ومن باب الاحتياط استحضر ما يماثلها من معلومات في مناهج كلية الشرطة التي تخرج منها لتوّه، واكتشف لدهشته أن إذن النيابة ضروري في عملية إلقاء القبض على أي متهم. ولعن من أوقعه في هذه الورطة التي لا يعرف لها مخرجا. وفتح الله عليه وذكر فجأة التعليمات التي غابت عنه- هذا قرار جمهوري سيادي لا يحتاج لإذن من النيابة» (ص٤٢).

وهذا الفتح في ذاته إدانة لسلطة تعتبر نفسها استثناء لقوانين البلاد، مما لن يغيب على أي قارئ، وإن كان قد غاب عن الضابط البسيط.

وسواء تفحصنا المتهم عبد الله أو الضابط المكلف به، لوجدنا أن في كل منهما عناصر طيبة وعناصر تتواطأ لا واعية مع نظام تعسفي، فالمتهم يرفض أن يعلق على ما يجري في السياسة، ناهيك عن الانتماء إلى حزب سياسي، بل هو يحرم السياسي على نفسه وأفراد عائلته وبذلك يعطل دوره- مهما كان ضئيلا- في الساحة السياسية. وأما الضابط فهو يقوم بتنفيذ أوامر السلطة، دون التساؤل في أسسها وأغراضها. الحياد السلبي عند المتهم والتنفيذ الآلي عند الضابط نمطان معروفان من الإذعان للسلطة المهيمنة، ومع هذا فبساطتهما وبراءتهما تخلق نوعا من التعاطف معهما، ومع الغلابة اللذين يمثلانهم. وهذا التعاطف ليس انفعاليا، بقدر ما هو إدراكي، يرى الآخر بعيوبه وإنسانيته. المفارقة، إذن، بلاغة ذهنية ومركبة لا تعتمد على ثنائية الخير والشر، بل على تداخلهما في نسيج متشابك، ولهذا كثيرا ما نجد في المفارقة نوعا من الطرح لفكرة ما من جهة، وشجب الفكرة من جهة أخرى، وفي آن واحد. فالمفارقة بيان يعلن ويلغي ما يقول في تمفصل واحد. وهذه الجماليات البلاغية التي تقول وتنفي، تثبت وتنقض، لا تقوم بذلك في تأرجح عبثي وخلط عشوائي، وإنما توصل إلى المتلقي المغزى الأعمق للرسالة المبثوثة في النص، والمتمثلة، في قصة لطيفة الزيات، في الدلالة التضادية في فعل «عرف» في العنوان، وفي مسار القصة.

تبدو القصة في القراءة الأولى كأنها بحث مضنٍ لرجل عن تهمته، وما يمكن أن تكون، وفي النهاية يكتشف ما هي، أي أنه ينتقل من جهله إلى علمه بتهمته. ولكن التهمة التي هي «الإخلال بالوحدة الوطنية» ليست إلا ما يلصق بما لا تهمة فيه، كما يكتشف عبد الله في التحقيق، وبالتالي فالرجل عرف في نهاية المطاف أن لا تهمة له، وبالتالي لم يعرف تهمته، وإن كان قد تعرّف على المصطلح الرسمي لغياب التهمة.

تقع قصة لطيفة الزيات في تسع لوحات أو مشاهد يختلط فيها حاضر الشخصية الرئيسية باستردادها- في تقنيات الاسترجاع والمونولوج الداخلي- أحداثا سابقة، لغرض استجلاء التهمة الموجهة إلى المعتقل السياسي. وتتناوب أحداث القصة- التي تبدأ في ١٩٨١/٩/٥ وتمتد لمدة أيام بعدها- لوازم ثلاث، تتكرر وتتواتر، الأولى على لسان الجد: «سمموا الآبار وأهلكوا الزرع»، والثانية على لسان الحفيدة المدرسة: «ما من أحد بهذا البلد بسالم»، والثالثة على لسان الأب: «مظلوم يا عالم». وهي تعبر عن أن السلامة مستحيلة في أرض الفساد.

في اللوحة الأولى، يقف المواطن عبد الله ساهيا في طابور، يوم السادس من سبتمبر، ينتظر دوره لشراء زجاجة زيت، ويستحضر بتعجب ما حصل في الليلة الماضية، حيث توقفت قنوات التلفزيون عن بث المسلسلات الدرامية ليظهر رئيس الجمهورية، بعينيه الجاحظتين، مهددا ومقدما ما يسميه عبد الله «فوازير سياسية» عن لويس السادس عشر وغيره. ومع عدم استيعابه لما يجري، فوجئ الأب بمواقف ابنه وابنته السياسية واستخفافهما بالرئيس، هذا بالإضافة إلى أن والده لا يتوقف في خياله المجنون عن تقمص الثوار من أمثال أحمد عرابي (ص٤٥)، وسعد زغلول(ص٤٢)، ومصطفى النحاس (ص٤٣)، والخطابة على لسانهم.

وفي اللوحة الثانية، تقدم لطيفة الزيات مشهد اقتحام البيت والقبض أولا على الجد، ظنا منهم أنه الأب، وردود فعل العائلة على هذه المصيبة التي ألمت بهم، ورغبة مكبوتة عند بعضهم في أن يكون الأب مستحقا لشرف السجن السياسي.

ونرى في اللوحة الثالثة الأب وقد رجع إلى البيت ليُعلم بأمر القبض عليه. حينذاك، في مشهد مضحك ومبكٍ، تنكسر زجاجة الزيت، ويسارع الأبناء في الاهتمام المفاجئ بالوالد الذي يستسلم للقرار، مع قناعته بأن هناك خطأ ما سيصحح.

وفي اللوحة الرابعة، نجد الأب في السجن يتخيل الإفراج عنه في مسرحية مكتملة الفصول، تؤكد أنه يبني كل توقعاته على أحلام يقظة. وفي اللوحة الخامسة، نجد واقع السجن بعلاقاته بين السجناء وتعاونهم وتواصلهم في العنبر المخصص للسياسيين.

وفي اللوحة السادسة، نجد عبد الله وقد استبعد فكرة الإفراج، بعد أن علم أن لكل واحد شريطا مسجلا عن أقواله يدينه عند التحقيق. ومع أنه كان مبتعدا عن كل ما هو سياسي في حياته وأقواله، إلا أنه بدأ يستعيد الواقعة النادرة التي أصبح لها الآن في سياق عبد الله السجين قيمة الأمثولة التي تكثف في أن «ما من واحد مثلي إلا ويرتكب مخالفة لايعرف ما هي»(ص٦٨). وهذه الواقعة حكاها له الساعي العجوز:

«استوقف الساعي رجلاً في الشارع وضربه «قلما» على خده، وبدلا من أن يثور الساعي ويرد للرجل القلم قلمين، وجد نفسه يسأل الضارب: ماذا فعلتُ؟ وأين أخطأتُ؟» (ص٦٨-٦٩).

إن هذه النادرة تذكرنا بالأمثولة المعروفة بـ «أمام القانون» التي يحكيها القسيس في رواية «القضية» لكافكا، والتي تعكس مشكلة «ك»، وتتلخص في أن بواب صرح القانون يعلم الرجل الريفي الذي جاء لدخوله بأنه لن يتمكن من الدخول حينذاك، وعوضا من تساؤل الريفي عن سبب ذلك، يتساءل فيما إذا كان سيتمكن من الدخول فيما بعد، ورد البواب ملتبس مما يجعل الرجل الريفي يجلس بقرب الباب، منتظرا لمدة أعوام.

المهم، في أمثولة كافكا وفي نادرة الزيات أن الرجل لا يسأل لماذا، بل يتقبل الوضع، ويحاول أن يجد له حلا أو تبريرا، فهو يقبل المعطى على قسوته، بل يحاول أن يطبّعه ويتعود عليه.

في اللوحة السابعة، يحاول أن يسترجع عبد الله أحداث ليلة الخامس من سبتمبر ليرى إذا ما كان هناك سبب قد يدينه أمام المحقق، فلم يجد في فعله ما يؤاخذ عليه، فهو لم يفعل سوى قلب محطة التلفزيون، عندما كان الرئيس السادات يتحدث غاضبا عن الرعوس والأذناب:

«ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت المريب ما بين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء وجحظت عيناه إلى الأمام تطق شرارا يهدد التلفزيون بالانفجار»(ص٣٤).

وقد استشار المواطن السجين عبد الله زملاءه السجناء المحامين، عما إذا كان في فعله ما يبرر العقاب، فأفادوه بأن القانون لا يعاقب على ذلك إلا إذا كان المحقق متعسفا ووجد في الفعل ما يدخل في بند إهانة الرئيس(ص٧٤)، فما كان من عبد الله إلا تمني أن يمن الله عليه بمحقق غير متعسف.

في اللوحة الثامنة، يكتشف عبد الله أن الشريط الذي يحتكم إليه المحققون قد لا يكون أصيلا بل ملفقا عبر عملية المونتاج، وبالتالي يتمكن المحقق المتلاعب بالشريط من أن يقص ويلصق ليشكل تهمة،

وقد وجد أحد السجناء ما يشير صوتيا إلى «منتجة» شريطه. وبدلا من أن يثور عبد الله على هذا الغش والفساد، نراه يراجع كلامه اليومي وخطابه العادي ليرى إمكانية أو استحالة إلصاق تهمة قلب نظام الحكم عليه، ويتذكر استخداماته لكلمة «قلب» و«نظام» و«حكم» من «قلب المحطة» إلى «نظام المرور» إلى «حكم الأنذال فينا»، وغيرها من التعابير المتداولة والأقوال السائرة. وعزّى نفسه بأنه لا يمكن تلفيق التهمة لأنه لايستخدم كلمة «الحكم» معرّفة بل نكرة.

في اللوحة التاسعة الختامية، يبدأ التحقيق فينكر عبد الله كل مايُسأل عنه ويرد بكلمة «لا» على سؤال المحقق، إن كان ينتمي إلى تنظيم حزبي، علني أو سري، شيوعي أو إسلامي. فينبهه المحقق إلى خطورة تكرار «لا» في الرد(ص٨١)، فهي تشير إلى موقف معارض. وعندما يُسأل إن كان يتردد على السوبر ماركت أو البوتيكات أو الويمبي أو الكنتاكي، يظل يجيب بكلمة «لا». عند ذلك يجد المحقق في الرد دليلا على كونه رافضا لسياسة الانفتاح الاقتصادي. وأخيرا عندما يرد بكلمة «لا» على سؤال المحقق «ألا تفعل شيئا على الإطلاق؟» يوجه له المحقق تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، وهي «تهمة من لا يفعل شيئا على الإطلاق»(ص٨٤).

إن النهاية تلحق بالبداية، لأن عبد الله عرف اسم التهمة، ولم يعرف لها مضمونا بل هي اسم لما لا اسم له، وهنا تكمن المفارقة . إنه دالٌ مفرّغ من مدلوله، وعاء بلا محتوى. وتوظف لطيفة الزيات في هذه القصة الفذة مفاهيم لغوية وبلاغية لتكشف عن القطيعة بين القول والمعنى، ناهيك عن القول والفعل. إن اغتصاب الدلالة على يد دعاية سلطوية تجعل من اللغة أداة التباس لا تواصل. وتحاول الأديبة لطيفة الزيات بتشريح آليات هذا الالتباس لتخرجنا من برج بابل الملتوي. ويمكن تقديم نماذج نابضة بالمفارقة في ثنايا العمل. فهناك مثلا تهمتا «التعامل مع الأعداء»، و«إهانة دولة صديقة» – اللتان كانتا تشرعان في وجه كل من لا يلتزم بالخط الحكومي في عهد الرئيس المؤمن – تردان في القصة على لسان الجد المجنون الذي يسأل الأب:«هل تعاملت مع الأعداء؟»، ثم يتساءل «من هم أعداء الدولة الآن؟» (ص٤٩)، «هل أهنت دولة صديقة؟»، ليضيف: «من هم أصدقاء الدولة الآن؟»(ص٥٠). ونكتشف تدريجيا أن المدلولات تنقلب بسرعة لا تسمح بمتابعتها، فكما يفكر الأب وهو في السجن:

«خريطة الأعداء والأصدقاء لا تكف تتغير كل يوم، ولا يملك متابعتها رجل يتلطع في طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات» (ص٧١).

وتذبذب المدلولات في هذا الإطار يدل على مزاجية الحكومة لا مبادئها «وما من مخلوق يمكن أن يحيط بكل ما تستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن يتنبأ بتقلبات مزاجها في هذا المضمار الوعر»(ص٧١). وحتى عندما يحاول عبد الله أن يستفهم عن تهمة «التخابر» المنسوبة إلى الكثير من السجناء السياسيين، يأتيه الرد بأنها تعني«التعامل»(ص٧١)، فتبقى التهمة مستغلقة عليه، لأنها من قبيل تفسير مجهول بمجهول آخر.

ومن المآسي المضحكة في الرواية التفسير الحرفي لما هو مجازي، وهو ما نعاصره اليوم في محنة المفكر الكبير نصر حامد أبو زيد، ونجد الفجوة بين الدلالة الحرفية التي يتبناها الشرطي والقصد المجازي الذي يرمي إليه الابن في قوله:«لا أب لي ... نحن جيل بلا آباء» (ص٤٦)، حيث يرى الضابط أن هذا القول هزل وهراء أو تظاهر بالخبل.

وتكثف لطيفة الزيات قصتها في واقعة ذات بُعْد رمزي ، فعندما يأتي الضابط ليقبض على المسمى عبد الله، دون أن يعرف له وصفا، أي أنه اسم بلا مسمى، تماما كتهمته، يرى أن من المستحسن أن يأخذ صورته لأرشيف الأمن ، فيفعل ذلك على حساب فصل رمزي بين الرجل وزوجته، بالإضافة إلى بتر رمزي لديه:

«وخطر في باله أن من الضروري أن يعود من مهمته الأولى بأكثر مما جاء، فطلب صورة للمدعو. ولما كان الطلب مطلبا عسيرا على عائلة لا تحتفل بالمناسبات ولا تلتقط صورا للذكريات في أعياد الميلاد والرحلات والحفلات، استولى الضابط آسفا على صورة الزفاف التي تطل على الحاضرين من إطار مذهب، ولما احتجت الأم بأنها غير مطلوبة، وناحت على تلطمها في أقسام البوليس وفضيحتها بين من يسوى ولا يسوى، اضطر الضابط آسفا إلى بتر الصورة إلى قسمين بالعدل والقسطاس، ومنح الزوجة القسم الخاص بها، بالإضافة إلى الإطار المذهب والزجاج» (ص٤٧).

وتكمن المفارقة هنا في إرجاعه للصورة المبتورة بإطارها المذهب، فهناك نوع من تحطيم للمضمون والاحتفاظ بغلافه وإطاره، وهذا شكل آخر من أشكال التدمير والصيانة في آن واحد. وأول ما يلمح عبد الله عند رجوعه إلى البيت «يده مبتورة على طرحة الزفاف» (ص٤٨).

وإذا ما كانت القصة تكثف حكاية عبد الله في نادرة الساعي العجوز، وما آل إليه في الصورة المقطوعة، فهي تقوم بوصف مفارق لعقليته، في صورة تختزل غياب وعيه:

«عاش عمره يهرب ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها» (ص٧٢).

إن هذه القصة المحكمة تقدم لنا تنويعا آخر على صورة البيت التي طالما لازمت كتابات لطيفة الزيات وشكلت «ميكروكوزم» للعالم الأكبر. هنا البيت منهار ومخترق، بل بلا باب يسمح بفكرة الاختراق، ولكن صاحب البيت عبد الله يصر على إحكام المزلاج على باب وهمي، في مفارقة تعتبر مفتاحا للعمل، ولوضع المجتمع الأوسع.

الرواية والسجن

دراسة لرواية لطيفة الزيات «الرجل الذي عرف تهمته»

صالح سليمان عبد العظيم

مقدمة

جاءت نشأة السلطة الحاكمة في العالم العربي، في أحضان السيطرة الاستعمارية، ومحققة لأهدافه في استنزاف الفائض الاقتصادي، وتحويله من الداخل إلى الخارج. «ولم يكن تحول المجتمعات العربية إلى المرحلة الرأسمالية مدفوعا باعتبارات التراكم الكمي والتغير الكيفي في النظام الإقطاعي العائلي، بل مدفوعا في المقام الأول باعتبارات الاستجابة المصطنعة لحاجات الاستعمار الأوروبي. وبالتالي ظهرت الرأسمالية العربية في المقام الأول رأسمالية تابعة لا تتغلغل في النسيج الاجتماعي لمجتمعاتها، ولا تقوم بالدور الحضاري الذي قامت به الرأسمالية الأوروبية التي تطورت تطورا طبيعيا من رحم المجتمع الإقطاعي الأوروبي وتلبية لاحتياجاته»[1].

ويرى (سمير أمين) أن هناك فارقا بالنظر إلى نشأة البورجوازية في العالم العربي ونشأتها في أوروبا، وهو فارق ينعكس أيضا أو يرتبط بنقص أو غياب الديمقراطية في المجتمع العربي، «فالبورجوازية عندنا لم تولد من الأوساط الشعبية البعيدة عن الحكم كما كان الأمر في أوروبا، بل ولدت البورجوازية هنا، إما من خلال تحولات الطبقات الحاكمة القديمة وإما من خلال السيطرة على الحكم السياسي»[2].

ولقد انعكست هذه النشأة القائمة في زمن الهيمنة الاستعمارية، على وضعية هذه البورجوازية التي وجدت نفسها مطالبة بإرضاء القوى الاستعمارية من ناحية، ومواجهة الجماهير الشعبية من ناحية أخرى. وفي الوقت الذي كان يجب فيه على هذه البورجوازية، أن تواجه القوى الاستعمارية، وتؤسس لسياسات تنموية حقيقية، وهو هنا الاختيار الصعب، ارتضت البورجوازية مواجهة الجماهير وقمعها، وهو الاختيار السهل، والقابع في متناول سلطتها الاستبدادية. وهذا هو ما أدى إلى التوسع الكبير، بالنسبة إلى وظائف الدولة الحاكمة في العالم العربي التي «اشتملت على رعوية الاستعمار والجهاز البيروقراطي للدولة الحديثة، فنصبت نفسها مكان المجتمع وأنجزت وظائفه، وبالنسبة إلى المواطنين كانت كيانا خارجيا مفروضا عليهم، ذلك أن مشاركتهم الحرة في الشؤون العامة وحتى في حال ضمانتها دستوريا كانت أمرا مستحيلا ما لم تتبناها الدولة وترعاها . وحين يجد المواطن نفسه معزولا ومغتربا ومقموعا فإنه يجد نفسه مجبرا على العودة إلى البنى الاجتماعية الأولية – العائلة، الجماعة الإثنية، القبيلة، الطائفة– بحثا عن الأمان وضمانا لبقائه»[3].

ولا يؤدي ما سبق إلا إلى التسلطية الشديدة التي يحدد (خلدون النقيب) أسسها في: أ– احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع، ب– بقرطة الاقتصاد، جـ– كون شرعية الحكم تقوم على القهر من خلال ممارسة الإرهاب المنظم ضد المواطنين. وهي أسس يقوم عليها الحكم في كافة الدول العربية التي وصفها (سمير أمين) بأنها استبدادية في طابعها الجوهري، وإن اختلفت المسارات التاريخية التي مرت بها التكوينات الاجتماعية التي تقوم على قاعدتها[4].

ومن خلال هذه العلاقة الشائهة بين السلطة الحاكمة والمواطنين، ومن خلال حالة الاستبداد أو الهيمنة التي تمارسها هذه النخب لقمع المواطنين، تسوء حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي «التي تعاني من العديد من الضغوط القانونية –السياسية، والاجتماعية – الثقافية، تتباين من موقع إلى آخر في بلدان العالم العربي، ومن مجال إلى آخر من مجالات حقوق الإنسان»[5].

فالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية، مستنفرة دائما في مواجهة المواطنين. تحكمها مشاعر الكراهية والعداء تجاههم، وكلما أصابتها انتكاسات –وهي دائمة الحدوث– لابد من أن تعلقها عليهم، فتنقل بذلك تبعات مسئوليتها تجاه ما حدث على عاتقهم.

والمنطق الذي يحكم العلاقة بين السلطة الحاكمة والمواطن، لا يقوم على علاقات ندية جدلية، يحكمها أطراف متعددون، لكل منهم ذاته الفاعلة المندرجة ضمن سياق النحن، بل يقوم على نموذج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهيمن مقابل آخرين أدنى، وما دامت السلطة تستشعر في ذاتها هذا التعالي في مواجهة المواطنين، فهي تعطي لنفسها الحق في ممارسة كافة الأساليب– المشروعة وغير المشروعة– في سبيل تأكيد هذه العلاقة التراتبية وتكريسها. ومن خلال هذه الأساليب القمعية، تحيل السلطة المجتمع إلى حظيرة عامة، لابد أن ينساق كل مواطن داخل أطرها المحددة سلفا، وتشمل هذه الأساليب، المراقبة والتصنت والتلصص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل... إلخ .

وإذا كان السجن، بشكله المادي المتعارف عليه، يمثل مؤسسة القمع الأكثر بروزا ووضوحا وتجسيدا، فإن هذا لا يعني أنه الوسيلة

القمعية الوحيدة والأكثر تأثيرا. فالسلطة الحاكمة في العالم العربي، تبني سجونا أخرى معنوية، أكثر تأثيرا في استمرارية هيمنتها على المواطنين ودوام رضوخهم لها. وتشمل هذه السجون خلق حالة من الخوف الدائم لدى المواطن تجاه السلطة، وتدعيم قائمة المحرمات لديه التي من أبرزها: عدم تدخله في الشؤون السياسية – فهذه من صميم عمل السلطة السياسية الرشيدة! وتدعيم إحساس المواطن الدائم بالدونية والتضاؤل في مواجهة السلطة التي تعي وتفهم كل شيء! بالإضافة إلى ذلك، يعيش هذا المواطن هموم حياته اليومية، باحثا عن لقمة العيش والمسكن والعلاج... إلخ، بشكل يجعله دائم اللهاث، ولا يخلق لديه أية فرصة للتفكير في أمور حياته بشكل جدي وحقيقي.

لكن، على الرغم مما سبق، فإن ظاهرة السجن تعد أبرز وأهم الظواهر المباشرة التي تدلل على وجود القمع، وعلى اختلال العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم [٦].

ولقد فرض السجن نفسه على الروائي العربي، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقلال، وينبع ذلك من معاناة الروائي العربي من حالة القمع التي تمارسها السلطة الحاكمة على المواطنين، ومن توقه إلى تحقيق الحرية واستنشاق عبيرها.

وإذا كنا، قد اقترحنا وجود شكلين للقمع، أحدهما ظاهر واضح، يتمثل في السجن / الزنزانة، والآخر غير معلن يتمثل في الآليات التي تمارسها السلطة، بشكل يومي، من خلال التهديد والإخافة وترسيخ حالة من الدونية تجاه السلطة، بالإضافة إلى طاحونة الحياة الاقتصادية اليومية، فإن ذلك الاقتراح، يتوافق –إلى حد كبير– مع اقتراح «فوكو» الذي يرى وجود تمييز بين الملفوظ والمرئي، في إطار رؤيته التي تمايز وتكامل في الوقت نفسه بين السجن والقانون الجنائي، فهو يرى أن «السجن نظام بصري مرئي قبل أن يكون صورة حجرية، في حين أن القانون الجنائي عبارة عن نظام لغوي، والانتقال بين النظامين هو الفارق المنهجي الكبير الذي يميز بين فكر مواقعي، وفكر مفهومي»[٧].

والتمييز – الارتباط بين القمع المعلن – قمع السجن، والقمع غير المعلن – قمع الحياة اليومية، يتطابق – إلى حد كبير – مع تمييز فوكو بين السجن – المرئي، والقانون الجنائي – الملفوظي. من هنا، تفترض هذه الدراسة، بالإضافة إلى وجود القمع المعلن – السجن – المرئي، وجود قمع آخر غير معلن – يومي– قانوني. لكننا نسحب كلمة قانوني هذه، ونمدها على استقامتها لتشمل كل خطاب الحياة اليومية، الرسمي، وغير الرسمي، المعلن من قبل السلطة، والمكرس من قبل المواطنين، «فالصراع لانتزاع الحرية، لا يتوجه فحسب إلى السلطات والمؤسسات الضاغطة، بل كثيرا ما يصطدم بسلطة الجماهير ورأي الجمهور وقوى الضغط التقليدي. فالجمهور ما يزال يشكل إحدى دعائم الرقابة، خاصة فيما يتعلق بحماية التقاليد ورأس المال الثقافي التقليدي. بل إن إرهاب الجمهور أحيانا يطال إرهاب الدولة نفسها، خاصة إذا ما تم تسخيره من طرف فئات ظلامية تعيده إلى حالة الانفعال البدائي» [٨].

ويمثل ما سبق، مدخلنا للتعامل مع إحدى روايات السجون، أو ما يمكن أن نطلق عليه ، اتفاقا مع (فريال غزول)، خطاب السجن، «أي الخطاب الذي يكون محوره السجن، وهو خطاب تدخل فيه الدراسات القانونية والسوسيولوجية والأخلاقية والنفسية والأدبية التي تدور حول ظاهرة السجن» [٩].

وسوف تتناول الدراسة، بالنقد والتحليل، عملا من أعمال (لطيفة الزيات)، وهو القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة، المعنونة «الرجل الذي عرف تهمته»[١٠].

ويمثل «موضوع القهر للفرد، والرغبة في ابتلاعه، وملاشاته» [١١]، التيمة الرئيسية في معظم أعمال (لطيفة الزيات)[١٢] التي تقول حول (رواية الرجل الذي عرف تهمته)، «يقف الرجل العادي الممثل لملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قامع، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن والتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدي إلى الإدانة. وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدناها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة، وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسلبيته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة» [١٣].

وسوف تتناول الدراسة الرواية من خلال جانبين، الأول يتعلق بمرحلة ما قبل سجن الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية عبد الله – الأب، وتشمل طبيعة السجن المجتمعي الذي يعيشه الفرد، والمحددات السياسية والاقتصادية التي تفرضها السلطة على فهم ووعي وممارسات المواطنين. ويتعلق الجانب الثاني بمرحلة دخول السجن، ويشمل طبيعة السجن السياسي، والعلاقات بين السجناء، والاختلاط بين المثقفين منهم والمواطنين العاديين، بالإضافة إلى آليات المقاومة داخل السجن. وتحقق الرواية، كما سوف يتضح فيما بعد، تكاملا كبيرا وترابطا حقيقيا، بين السجن المجتمعي – الخارجي، والسجن الداخلي – الزنزانة.

أولا– السجن المجتمعي وآليات القمع غير المعلنة

تنتج السلطة الحاكمة في العالم العربي خطاب الهيمنة والتسلط، وتتوارثه جيلا بعد جيل، وسلطة بعد سلطة. وتكاد لا تتفق السلطات

العربية في شيء، إلا في طبيعة خطاب التسلط القائم على الهيمنة والاستبداد[١٤].

في الجزء الأول من الرواية (ص٣٣-٥١) الذي يتكامل مع الجزء الثاني، ويتحد معه في دلالة موحية وعميقة، تعرض الرواية لقمع المجتمع الكبير لأفراده من المواطنين العاديين والبسطاء، وذلك من خلال فضاء عائلي يشمل الأب والأم والابن والابنة والجد، نن طريق التركيز على شخصية عبد الله - الأب، المختلف في توجهاته عن أبنائه ووالده. فبينما نجد الجد - الذي تنعته الرواية بالخرف- والابن والابنة، على وعي كبير بالممارسات السياسية للسلطة الحاكمة، ودائمي التهكم عليها، نجد الأب على النقيض من ذلك، يمارس حياته في إطار بعيد تماما عن أية مفردات تتعلق بالسياسة، أو الدولة، أو شؤون المجتمع. فهو لا يفكر ولا يسمح لنفسه بالتفكير في أي شيء يتعلق بالسياسة، بل يفر منها فراره من الجرب، ويضع الحديث عن الأزمات السياسية، مثل الحديث عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية، في خانة ما لا يعنيه. ولا يكتفي بذلك بل يحرم السياسة على أهل بيته مثلما يحرم المنكر. (الرواية، الصفحات ٣٣- ٣٤ و ٣٥- ٤١).

وليس فرار عبد الله من السياسة، وعدم تفكيره أو ممارسته لها، نتاج مرض نفسي أو عضوي، بل هو نتاج وإفراز طبيعي لجملة ممارسات، تمارسها السلطة السياسية الحاكمة، لا تسمح بمقتضاها للأفراد بتنمية وعيهم، وممارسة حقوقهم السياسية.

فمن البداية، لابد أن يعي المواطن العادي أن السلطة السياسية تتحدد من خلال نموذج الحاكم الفرد الأعلى «مسئول أعلى وأوحد» (الرواية، ص٥٥)، ولابد أن تكرس كافة النظم والمؤسسات في الدولة هذا النموذج، فلا يوجد مكان يخلو من صورة هذا الحاكم الفرد، ولا يمر يوم لا تطالعنا فيه أجهزة الإعلام بصورة وصوت هذا الحاكم الأوحد والأعلى.

ويرى «هيثم مناع» أنه «في المجتمع الاستبدادي، يتم إلغاء كيان المحكوم كشرط واجب الوجوب لتضخيم كيان الحاكم، وتصبح تغطية الحاكم والمبالغة في إعلان الولاء له من مقومات احتكار الحاكم للمحكوم. ويبدو ذلك واضحا في النزعة الباثولوجية عند المستبد الذي يسعى بكل الوسائل لإذلال خصومه، ليتأكد من أنهم بهذا الإذلال لم يعد بوسعهم التنطح لسلطانه»[١٥].

وتلعب أجهزة الإعلام دورا كبيرا في تدعيم آليات القمع السياسي من جانب السلطة السياسية، وتزويق صورة الحاكم الأوحد، وإخافة المواطنين وقمعهم. فمن خلال تزييف حقيقة الواقع الاجتماعي المعاش، وبشكل خاص من خلال المسلسلات اليومية، ينقل التلفزيون للمشاهدين صورة وردية مخالفة لحقيقة واقعهم (الرواية، ص ٣٣)، وهذا البث اليومي - الذي قد يتندر عليه المواطن- يصبح جزءا من نطاق تفكيره ورؤيته اليومية، إلى الحد الذي يصبح هو المثال الذي يحتذيه، ونتيجة لذلك، يفقد المواطن نفسه على مستويين، مستوى تزييف وعيه، ومستوى تدعيم وتكريس استغلال السلطة السياسية الحاكمة له.

ومن خلال التلفزيون أيضا، تستطيع القيادة السياسية أن تصطنع الثورات اليومية المواجهة للفرد، فأحداث ٥ سبتمبر ١٩٨١ ثورة، تنضم إلى أخواتها، من الثورات المزعومات، ثورات الأمن الغذائي البيضاء والخضراء والصفراء، الإدارية والزراعية والسياسية، (الرواية، ص ٣٣-٣٤). في الوقت نفسه الذي تؤكد فيه الرواية أن هذه الثورات عادة ما تحدث في غفلة من الناس، وتحول أحوالهم إلى الأسوأ (الرواية، ص ٣٤).

وتبدو ممارسة الخطاب السياسي، من جانب القيادة السياسية، عبر أجهزة التلفزيون، قدرا يواجه المواطن - المشاهد، أينما يمم وجهه شطر أية قناة من قنوات التلفزيون: «ومن جميع القنوات طالعته صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت المريب ما بين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء وجحظت عيناه إلى الأمام تطق شرارا يهدد شاشة التلفزيون بالانفجار» (الرواية، ص ٣٤).

وإذا كانت السلطة تعلي من شأن الحاكم الأوحد الأعلى، فهي أيضا تمارس سياسة التلغين، فتجعل ممارساتها ملغزة ومتضاربة بالنسبة إلى المواطن العادي، فتزداد حيرته، وتبدو السياسة متسامية عليه، وأرقى من مستوى تفكيره وقدراته العقلية. فحينما يتابع عبد الله خطاب الرئيس، يتبين له عدم فهمه: «ولكن الأمر أفلت من يده تماما حين بدأ رئيس الجمهورية في طرح فوازيره السياسية، مشيرا كل مرة دون تصريح لشخصية مهمة من الشخصيات التي ألقاها في السجن، وطالبا من المستمع التعرف على اسم الشخصية. ما إن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء، حتى اختلت نسب الأشياء تماما، والسياسة تصبح فزورة والفزورة سياسة، والجلسة تتحول إلى صهبة» (الرواية، ص ٣٥).

وإزاء هذه الممارسة الفزورية، من جانب رئيس الجمهورية، لا تجد الرواية سوى أسلوب السخرية الهازئ تجاه هذا الخطاب السلطوي، الملغز: «كم بلغ عدد فوازير رئيس الجمهورية؟ ثلاث أم أربع؟ وإذا أدرجنا الرجل المرمي في السجن كما الكلب تصبح أربعا. وفي كل مرة تهيأ للتعرف على الاسم المطلوب ولم يتعرف، ربما لأن رئيس الجمهورية لا يعيد رواية الفزورة مرتين كالمعتاد، ولا يقول كما تقول المذيعة «نقول كمان»، وربما لأن رئيس الجمهورية كان غاضبا غضبا يعصف بالمتكلم والمستمع معا ولا يتيح روقان البال اللازم لطرح الفوازير، وربما، وهذا هو الأرجح، لأن حل فوازير رئيس الجمهورية

يتطلب معرفة، لا يتمتع هو بها، بأحداث السياسة اليومية» (الرواية، ص ٣٥).

وبالإضافة إلى ذلك، يقع خطاب السلطة الحاكمة في تناقضات خطيرة، تجعلها مفضوحة من ناحية، وتفقد المواطن ثقته بها، وبالمجتمع وبنفسه، من ناحية أخرى: «...عزت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التي استخدمها رئيس الجمهورية وهو يعدد عدد المتحفظ عليهم وعدد من ينتوي التحفظ عليهم، إن لم تعتبر البقية الباقية، وقد قطع الرءوس وبقيت الأذناب. أراد أن يفهم، وليته ما أراد، علاقة خطاب الثورة وعلاقة التحفظ في مكان أمين بالسجن، وعلاقة الديمقراطية بالأنياب وانعدام الرحمة» (الرواية، ص ٣٤).

وفي هذا الإطار، تصبح السلطة السياسية حيوانا ضخما خرافيا لا نستطيع أن نتعامل معه، ولا نستطيع أن نتنبأ بأفعاله وتصرفاته: «... ومامن مخلوق يمكن أن يحيط بكل ما تستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن يتنبأ بتقلبات مزاجها في هذا المضمار الوعر. وود لو تلقى إجابة على السؤال الذي أثاره أبوه عن من هم أعداء الدولة الآن والأصدقاء؟ وخاصة أن خريطة الأعداء والأصدقاء لا تكف تتغير كل يوم، ولا يملك متابعتها رجل يتلطع في طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات» (الرواية، ص ٧١).

وتأتي هذه التقلبات المزاجية من قبل السلطة السياسية، حتى في إطار المخطط الذي تفرضه السلطة نفسها على مواطنيها، وتفرض عليهم عدم تجاوز حدوده، وضرورة الخضوع المطلق له، فحينما يسأل عبد الله رفيق زنزانته -المحامي- عن فحوى قانون العيب، يجيبه المحامي قائلا «بما يعني أن الاستهجان جريمة والاستحسان أيضا وأضاف محاولا إنقاذه من حيرته:

– المهم هو الإطار، وأنت بخير طالما استهجنت ما تستهجنه الحكومة، واستحسنت ما تستحسنه...» (الرواية، ص ٧١). ويؤكد (هيثم مناع) أن اغتيال المعايير شرط من شروط اطمئنان المستبد لسلطانه، كون هذا الاغتيال يخلق حالة خوف وهلع عامة[١٦].

وتؤدي هذه الممارسات المتناقضة والمضطربة إلى خلق حالة أخرى من اللاتوازن، حالة يتداخل فيها الحلم مع الحقيقة، فعبد الله بعد أن يعود إلى بيته، بعد شراء زجاجة زيت، ويعلم بما حدث في غيابه من مجيء قوات الشرطة للقبض عليه، يستمر لفترة من الزمن، وهو غير مصدق لما حدث، حيث يتداخل في مخيلته عالم الحلم بعالم الحقيقة (الرواية، ص٤٩–٥٠).

وتهدف السلطة السياسية إلى خلق حالة واسعة النطاق، من الخوف والهلع، تشمل المجتمع بأكمله، من خلال عمليات القبض على المطلوبين من قبلها. فمشهد القبض، من المشاهد التي يجب أن لا تنسى من قبل المواطنين، ولابد أن يكون مصحوبا بأكبر قدر ممكن من القوة والعنف التي تشمل العديد من القوات والكثير من الأسلحة المتنوعة التي تلقي الرعب في نفوس المواطنين، وتجعل المطلوب عبرة لمن حوله:

«فتح أحد الصغار الباب لرجال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحم الشقة جنود الأمن المركزي والشرطة والرديف والمخبرين في كثرة الجراد، ولم يتبين أهل البيت لهذه القوة قائدا حتى واتاهم صوت الجد منبها إلى الخطر:

– تجريدة.

صاح الجد ومدفع رشاش موجه إليه وخمسة جنود يطوقونه في السرير، وضابط شاب يرقبهم مرتبكا وهو لا يعرف بعد قواعد اللعبة التي يلعبها الجد والحفيد» (الرواية، ص ٤١).

ويتراوح سلوك المواطنين، حال النظر إلى الشرطة وهي تقبض على أحد المواطنين، بين الفرجة من ناحية، والتساؤل المتطفل عن أسباب القبض عليه، من ناحية أخرى. ونادرا ما يكون فعل المواطنين تلاحما مع المطلوب وأهله، ويتأتى هذا السلوك من القيود التي تفرضها السلطة السياسية على المواطنين، وخوف كل منهم من ذات المصير الذي يرى عليه المطلوب – المتهم، بل إن الأمر يصل بالكثير من أرباب الأسر في مصر، إلى ضرب المثل لأولادهم بفلان الذي قبضت عليه الشرطة، لأنه شارك في المظاهرات مثلا، ومدى المتاعب والصعاب التي يواجهها أهله، بسبب ما فعل. تبين الرواية مشهد الجيران لحظة القبض على عبد الله: « وفوجئ الضابط بالجيران وجيران الجيران يزحمون السلم وهو ينزل برجاله» (الرواية، ص ٤٧).

وترسي السلطة السياسية في عقل ووجدان كل فرد أن السجن للجميع، فَيَدُ السلطة طويلة. ورجالها في كل مكان. ويرى (هيثم مناع) أن من شروط هيبة الدولة التسلطية ونظام حالة الطوارئ، سجن المواطنين لمدد طويلة، بدون سبب، «وإلا كيف يمكن تفسير اعتقال العديد من الأبرياء الذين لم يعرفوا تجربة حزبية أو نقابية في حياتهم... وكأن ثمة حاجة لإشعار المجتمع بأن السجن للجميع بسبب وبدون سبب، الأمر الذي يجبر الناس على التزلف الدائم والخنوع»[١٧].

تبين الرواية في أكثر من مكان، ضخامة عدد وتنوع المقبوض عليهم: «وفتح الضابط الحقيبة السمسونيت، وانكب على الأمر الجمهوري، وتبين لدهشته أن القائمة تحتوي على أكثر من ألف وخمسمائة اسم، وكاد يصرخ: يا خبر أسود، وهو يتعرف على أكثر من اسم معروف، وأكثر من شاغل لمنصب مرموق من الأقباط والمسلمين، اليمين والوسط واليسار، حتى ممن حسبهم أموات...» (الرواية، ص ٤٦). ويقول الابن معددا صفات المقبوض عليهم:

– وزراء، أساتذة جامعات، مطارنة، وعاظ وقساوسة، أئمة مساجد،

عمال، فلاحون، طلبة (الرواية، ص ٥٠).

– علماء جيولوجيا، اقتصاد، آداب ، شريعة، دين، سياسة، طب، هندسة، صحافة (الرواية، ص ٥١).

ولا تكتفي الرواية ببيان حجم الاعتقالات فقط، ولكنها تبين شمولها الجغرافي على مستوى المجتمع المصري ككل بمدنه وقراه ونجوعه (الرواية، ص ٤٣). وتهدف حالة القهر السياسي بأدواتها المختلفة السالفة الذكر، إلى «التفتيش في عقول الناس وضمائرهم» (الرواية، ص ٦٦)، ولكي يتم ذلك على أكمل وجه تلجأ السلطة، عبر أجهزة المخابرات والمباحث المختلفة، إلى استخدام أجهزة التصنت والتلصص على المواطنين، والتجسس عليهم بالصوت والصورة، في البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التلفزيون، فلكل مواطن شريطه المسجل بالصوت والصورة (الرواية، ص ٦٣).

وتبدو المسألة هنا، وكأن أجهزة السلطة السياسية تعد أنفاس المواطنين، حيث تحيلهم من خلال هذه المراقبة اللصيقة المحكمة إلى ذئاب، يرصدون بعضهم بعضا، ولا يعرفون من أين تواتيهم الإدانة، من صديق، أم من أخ، أم ابن، أم من أب...إلخ (الرواية، ص ٦٦-٦٧).

ويتحول المواطن في النهاية، إلى محقق ومراقب على نفسه وذاته، يتساءل دائما، هل أذنبت في حق السلطة السياسية؟ هل قلت ما تستهجنه؟ هل هذه الكلمة خطأ أم صواب؟! إلى أن يصاب بالجنون (انظر الرواية، ص ٧٤).

ويتضافر هذا القمع الذي يفرضه المرء على نفسه، اتقاء لهيمنة السلطة واستبدادها، مع السعي اليومي الملح وراء لقمة العيش، والظروف الاقتصادية الطاحنة. وهذا ما جعل السرد في الجزء الأول من الرواية – بشكل خاص– يجمع بين طبيعة الحدث السياسي الكبير –٥ سبتمبر ١٩٨١– الذي ترتب عليه سجن واعتقال ١٥٠٠ مواطن، من كافة الشرائح والفئات الاجتماعية المختلفة، وسعي عبد الله – الأب إلى شراء زجاجة زيت لقلي الباذنجان. فعبد الله وهو يشتري زجاجة الزيت «لم يستطع أن يركن إلى النوم لحظات كعادته، وهو يقف في طابور الجمعية الاستهلاكية في انتظار زجاجة الزيت الذي شح من البيت» (الرواية، ص ٣٣)، وهو تصوير يشي بمدى الوقت الطويل والجهد الكبير اللذين يبذلهما المواطن في سبيل الحصول على زجاجة زيت بسعر رخيص من الجمعية الاستهلاكية. وحينما يتحدث عبد الله عن أبيه الخرف الذي يحلم بالتغيير إلى الأفضل، يقول «هل يعرف أبي أن كيلو اللحمة بسبعة جنيهات، وأن غموسة من الباذنجان المقلي يكلف ابنه وقفة ساعات في طابور الجمعية في انتظار زجاجة الزيت؟ » (الرواية، ص ٣٧).

ولا يندمج في هذه الطاحونة الاقتصادية رب البيت فقط، بل تشمل هذه الطاحونة الجميع: «... فالبنت في الخامسة والعشرين تبدد أملها في الزواج أو كاد، تعمل في التدريس ليل نهار من سنوات لتعاون في مصاريف البيت، والولد في الرابعة والعشرين مر كالحنظل، توقف عن انتظار خطاب القوى العاملة بعد انقضاء ثلاث سنوات من تخرجه في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بتقدير ممتاز» (الرواية، ص ٢٨).

وتكشف الرواية، بشكل فاضح، في ظل هذا الحصار الاقتصادي، حصارا من نوع آخر ، ظهر بشكل واسع المدى إبان فترة الانفتاح الاقتصادي التي ما زلنا نعيش آثارها حتى الآن، حيث يوغل النظام في استخدام الدين، كغطاء يستميل به عامة الشعب من ناحية، وكدعامة لاستمرارية هيمنته واستبداده من ناحية أخرى. فالابنة قد تحجبت فجأة، وهي لم تزل في السنة الثالثة من دراستها الجامعية، وهي تعي ذلك وتقول لأبيها:

–هذا عصر الانفتاح يا أبي يتعين علينا أن نتحصن ضد الغواية (الرواية، ص ٣٨). ثم تنظر لأحذية أخواتها الممزقة وتقول:

– لا أستطيع أن أجاري زميلاتي في تغيير الثياب والسيارات (الرواية ص ٣٩).

ولاتخلق هذه الأجواء للمواطن سوى الحلم، فبديلا من مصارعة واقعه، والدخول معه في جدال حقيقي، تتغير من خلاله ظروف معيشته، يعيش الفرد واقعه من خلال الحلم، تقول البنت مخاطبة أمها:

– قد يستجيب الله لدعائك يا أمي ويرزقني بلبن العصفورة. وعنت بلبن العصفورة عريسا يملك شقة وموارد كافية لفتح بيت... (الرواية، ص ٣٩).

وفي ظل هذه القبضة الحادة ينعزل الأفراد عن بعضهم البعض، ويتولد الخوف، وتتباعد المسافات، وتزيد الأوهام، ويمتنع الحوار[١٨]. فالأب يكتشف، وهو يسأل زوجته عن عالم كل من الابن والابنة، أنه لا يعرف شيئا على الإطلاق عن أولاده (الرواية، ص ٣٩). كما أن ابنه لا ينطلق على طبيعته إلا مع جده (الرواية، ص ٣٨). وتسقط الرؤية هنا، جيل الآباء، وتجعل العلاقة حميمة بين الأحفاد والأجداد، وهي لا تبرر أسباب هذا السقوط، وأسباب هذه الفجوة القائمة بين كل من الأب وأبنائه، اللهم إلا إذا اعتبرنا عدم اهتمام الأب بالسياسة، مبررا لهذه الفجوة:

عندما يسأل الضابط الابن:

– أليس هذا اسم أبيك؟

يقول له:

– لا أب لي... ويضيف:

– نحن جيل بلا آباء (الرواية، ص ٤٦).

والمسألة، تبدو في نظري أعمق من كونها مواجهة سياسية، واختلافا في التوجهات، والنظرة إلى العالم، إنها تتجسد في طبيعة الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي عرضت لها الرواية، والتي تمر بها الأسرة. ففي معظم الأسر المصرية، تتحول بنية الأسرة إلى خلية اقتصادية، الجميع يعمل ليل نهار، في سبيل توفير مستوى معيشة يوفر الحد الأدنى من الحياة الكريمة. و تدور معظم الأحاديث المتبادلة بين أفراد الأسرة حول الجانب الاقتصادي ،المرتب، عقد العمل للسفر إلى الخليج النفطي، شراء شقة، دفع الأقساط، الأبناء الذين لم يعملوا حتى الآن، والابن الذي يريد الزواج، مصاريف جهاز البنت، مصاريف الطعام والشراب والسكن... إلخ، وفي مقابل ذلك تبقى الأمور الشخصية والمشاعر الإنسانية المتبادلة بين أفراد الأسرة ، خبيئة كل فرد، بحيث يبدو كجزيرة منعزلة عن الآخرين، فيما يختص بالحديث الأخوي -الأسري، الأكثر إنسانية.

ولعل ما سبق، يفسر لنا الكثير من الجرائم التي نسمع عنها، بشكل متواتر، حول انحراف الفتيات، وذلك في ضوء الأزمة الاقتصادية التي تمر بها أسرهن من ناحية، وفي ضوء عدم وجود قنوات للاتصال الإنساني بينهن وبين أي من أفراد الأسرة الآخرين من ناحية أخرى. وهو ما يكشف عن الأسباب التي دعت الابنة لارتداء الحجاب، ورغبتها في التحصن ضد غوايات عصر الانفتاح (الرواية، ص ٣٨). وهو الشيء نفسه الذي جعلها تؤكد أيضا ضرورة احترام الذات والتمسك بذلك ما أمكن (الرواية، ص ٣٩).

وبالإضافة إلى ذلك، يؤثر الجانب الاقتصادي أيضا على العلاقات العاطفية، بحيث يصبح توفره هو العامل الحاسم والرئيسي في إتمام الزيجات من عدم إتمامها. تقول الأم مبينة تكلفة علاقات الحب هذه الأيام:

- الحب مكلف هذه الأيام والبنت مكسورة الجناح والولد، بماذا يحبان يا حسرة (الرواية، ص٤٠).

وفي ختام هذه النقطة الخاصة بالسجن المجتمعي، يمكننا القول بتضافر عوامل عدة، سياسية واقتصادية وإعلامية ومجتمعية، تلعب جميعها دورا متكاملا ومتضافرا، في تحقيق خضوع المواطنين من ناحية، واستمرارية هيمنة السلطة السياسية الحاكمة عليهم من ناحية أخرى.

ثانيا- السجن السياسي وآليات المقاومة

بخلاف خطاب القمع غير المعلن، تبقى للسلطة آلياتها المباشرة للقمع والاستبداد التي يبدو السجن أكثر أشكالها وضوحا وانتشارا عبر مختلف العصور ومختلف المجتمعات.

في دراسته التاريخية (التأديب والعقاب : نشوء السجن)، « يقرأ فوكو جسد السجين، باعتباره علاقة يؤولها في سياق التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي الفكرية والفلسفية، وأثرها على نظام السيطرة. فمن احتفاليات الإعدام وطقوس التعذيب العلنية إلى سرية التأديب وإقصاء الخارجين على السلطة، نجد نقلة من الانتقام إلى الاستبعاد، ومن التحطيم إلى التدجين، وهذا أدى إلى نشوء مؤسسة تأديبية تضمن احتواء العناصر التي لا تتجانس، و رؤية السلطة للمجتمع. السجن إذن آلية من آليات حجز المختلف لغرض تطبيعه أو تصفيته»[١٩].

وفوكو في دراسته السالفة الذكر، يرى تطور مفهوم السجن تاريخيا، من كونه مؤسسة للعقاب، ثم للتأديب، وصولا إلى مرحلة الرعاية والإصلاح والتأهيل، كالمصنع والمدرسة والثكنة، وهو تحليل يتموضع تاريخيا في إطار تطور المجتمع الأوروبي، وصولا إلى نشأة المجتمع الرأسمالي الحديث، والبحث عن نموذج الإنسان المنضبط. وهذا التطور للسجن، لا يتفق مع الوضع في العالم العربي الذي يرتبط مفهوم السجن لدى سلطاته الحاكمة بالعقاب والتأديب بشكل عام، وبالتعذيب والقتل بشكل خاص.

تكشف لنا الرواية، في البداية، حجم المعتقلين المبالغ فيه الذي وصل إلى ألف وخمسمئة معتقل، مبينة بذلك خطل السلطة وشمولية قمعها، وتقدم لنا مشهد المعتقلين، من خلال السجناء السياسيين التسعة الذين انضم إليهم عبد الله - الأب، ومعظمهم من كبار السن، فيما عدا الشاب يكبر ابنته بسنوات (الرواية، ص٥٣ -٥٥).

ومن خلال شخصية عبد الله، يبدو لنا تأثير تجربة السجن، في إحساس المرء بالخوف والوحدة والهزيمة، خصوصا إذا كان مثل شخص عبد الله، ليس له في العير ولا النفير. وحول حصار العقل في السجن يرى (فخري لبيب) «أن العقل يعيش في السجن محاصرا بين مفردات محددة: الشومة، الفلكة، التأديب. إن هذا النهج يسعى للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كائنات مذعورة، ينتهي عقلها، لتحكمها غرائزها، وأساسا غريزة الخوف والإحساس الدائم بالخطر»[٢٠]. وذلك هو ما أبرزته الرواية بشكل واضح، من خلال شخصية عبد الله الذي كان دائما ما يسائل نفسه عما اقترف في حق السلطة، وكان ينأى بنفسه عن مجالسة السجناء السياسيين من رفقاء الزنزانة. «لكن السجن السياسي، رغما عن حالة الخوف والعزلة والتعذيب التي يلاحق بها السجناء، يوفر مناخا جديدا، و يسمح لهم بالتفكير والفهم من ناحية، وبابتكار أساليب جديدة للمقاومة من أجل استمرارية الحياة وعدم الانكسار من ناحية أخرى»[٢١]. ففي ختام التحقيق الذي أجراه المحقق مع عبد الله، وبعد أن وجهت إليه تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية «سادت لحظة صمت متوترة وتأكد لعبد الله أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة من لا يفعل شيئا على الإطلاق» (الرواية، ص ٨٤).

لقد انكشف لعبد الله أن تهمته ليست الإخلال بالوحدة الوطنية ، بقدر ما تمثلت في انسحابه التام، وخوفه من كل شيء، من التفكير ومن الفعل على السواء.

ويتذكر عبد الله ما حدث مع الساعي الذي يعمل معه في المصلحة- والذي استوقفه رجل في الشارع وضربه قلما على خده. وبدلا من أن يثور الساعي ويضربه، وجد نفسه يسأل الضارب:

-ماذا فعلت؟ أين أخطأت؟

وحينما رصد الساعي نظرة الاستنكار في عيني عبد الله، قال له وهو يحمل صينية القهوة وينسحب:

- مثلي دائما في الخطأ، ولو كنت مكاني لفعلت ما فعلت أنا (الرواية، ص ٦٨-٦٩).

وحينما يتذكر عبد الله هذا الحديث، يسترجع من خلال وجوده في السجن، تاريخ الخوف الخاص به، فهو ينفذ كل الأوامر التي تصدر له، ظالمة كانت أو عادلة، ويراجع الحسابات في المصلحة بدل المرة عشرات حتى لا يدس عليه أحد رقما... وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت الذي سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف البيت، يخاف يفض خطابا يحمل قرار الطرد من الشقة، يخاف البواب يدير شقق المساكن الشعبية بيوتا للدعارة ولعب القمار... يخاف شرطة التموين تلقي القبض عليه وهو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب في الجمعية الاستهلاكية، يخاف بائع الفاكهة على ناصية الشارع لم يعد يتعامل معه، ويحمد الله أن أحدا لا يعرفه في السوبر ماركت والبوتيك، يخاف عسكري المرور...إلخ (انظر الرواية، ص ٦٩). وهذا السجل الطويل من الخوف، جعل عبد الله يدرك للمرة الأولى ماهية العالم الذي عاشه، والأشكال المتعددة من الخوف التي فرضت عليه، وفرضها على نفسه، بسبب وبغير سبب: «... عاش حياته يهرب، ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب للبيت، يخاف ينهار السقف و السقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها. ويتأتى الآن أن يواجه، أن يلتف على التهمة، وأن يخرج بجلده سالما...» (الرواية، ص ٧٢).

وتبين الرواية أن تنامي الوعي لدى أي فرد رهين بفهمه لحقيقة وضعه واستيعابه للأحداث التي يمر بها. فعبد الله يكتشف بعد استرجاع أنماط الخوف المختلفة التي ألمت به،أن مطلب الإفراج الذي يلح عليه، ليس رهينا فقط بوجوده في السجن، بقدر ما ارتبط دائما، وبشكل لم يدركه هو سابقا، بأحواله قبل دخوله السجن:

«عرف أن الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن» (الرواية، ص ٧٠).

وإذا كانت تجربة السجن تجربة مقيدة لحرية الفرد ، وتحركاته، وممارساته، فإنها تسمح للسجناء بالتفكير والفهم، وفي أحيان كثيرة يخرج السجين من سجنه وهو معبأ ضد ممارسات السلطة الحاكمة، أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل دخوله السجن. ولعل ذلك ما يحدث الآن للكثير من الشباب الذين تعتقلهم السلطة السياسة في مصر، تحت مسمى إسلامي، وهم في حقيقة توجهاتهم أبعد ما يكونون عن هذا التوجه، فإذا بهم يخرجون من السجن، وهم أشد مراسا وأكثر استدماجا للفكر الإسلامي، وفي الغالب، لا يتأتى ذلك من اقتناعهم بهذا الفكر، لكن تحديا للممارسات القمعية التي واجهتهم في السجون وهذا هو ما يحدث لعبد الله، حينما أخذ يسترجع شريط أحداث ليلة القبض عليه، وهو ما جعله يفكر في كل شيء، ومنها الأشياء التي تحرم السلطة التفكير فيها:

«ونبهه صوت داخلي إلى خطورة التفكير، وأدرك أن مصرعه يكمن في الرغبة في الفهم والمعرفة... وانتوى أن يكف عن التفكير فيما حدث في البيت ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطا طويلا في طريق اللاعودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغلق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة» (الرواية، ص٦٥).

وإذا كانت تجربة السجن قد فتحت مسامّ الوعي لدى عبد الله، بخصوص علاقته بالواقع الاجتماعي المعاش، فإنها قد ساعدت أيضا على اندماجه، ضمن مجموعة السجناء السياسيين الآخرين في الزنزانة. فبداية كان عبد الله يمايز بين نفسه وبينهم، إصرارا منه على تبرئة ساحته، حيث كان ينعتهم بالضمير أنتم، رافضا استخدام الضمير نحن (انظر الرواية، ص ٥٩). ورغم ذلك يكتشف عبد الله رويدا رويدا اندماجه وسطهم، وسعيه الدائم إلى فهم مفرداتهم السياسية. ويكتشف أيضا من خلال الحوار الدائم الذي دار بينه وبين الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، حول تجهيز خطة دفاعية لمواجهة المحقق، أنه قد قبل الإدانة التي وجهها إليه هذا الشاب بأنه مارس لعبة السلطة السياسية نفسها من خلال جهله بالسياسة من ناحية، ومن خلال خوفه وعزلته وانسحابه من كل شيء من ناحية أخرى (الرواية، ص ٧٩-٨٠).

لقد تطور وعي عبد الله، من العزلة التامة داخل السجن، والطلب الدائم للإفراج عنه، المصحوب بخطأ القبض عليه، إلى اندماجه التام في عالم السجن، واشتعال تفكيره، وإدراكه للأمور الغائبة عن ذهنه وعقله، وفهمه لممارسات السلطة السياسية، واستغلالها الطويل المدى له، وهو ما انعكس في تراجعه عن مطلب الإفراج عنه إلى قبول التحقيق معه، الأمر الذي يعكس رغبته في المساءلة والاستجواب ومواجهة محققي السلطة: «فعبد الله لم يعد ذات الرجل الذي دخل السجن» (الرواية، ص٨١).

ولم يقف تأثير تجربة السجن فقط، عند حدود تنامي وعي عبد الله بمستوى الواقع الاجتماعي والممارسات السياسية للسلطة الحاكمة،

وعلاقته برفاقه من السجناء السياسيين، لكنها ساعدته أيضا على إعادة قراءة علاقته بأفراد أسرته، وإجراء المقارنات الدائمة والمستمرة بين وضعيته ووضعية كل من أبيه وابنه وابنته:«تساءل عبد الله أكان الولد يرتجف خوفا عليه أم رغبة في أن يكون قد فعل ما يدرجه في قائمة المتهمين؟ وأخافه السؤال فأغمض عينيه، ومن الأغوار طفت إلى وعيه نظرة الرجاء الخائب في عيني الولد وهو يقف برهة في الصالة، نظرة تدينه لأنه لم يفعل، تسقطه من عرش الأبوة وتغلق دونه الباب » (الرواية، ص ٦٦ و ٦٢-٦٣).

وإذا كان السجن، يساعد كما أسلفنا على نمو الوعي والإدراك والفهم، فإنه يساعد أيضا على ابتكار الآليات التي تعمل على مواجهة حالة القمع الهادفة إلى سحق السجناء. ويرى (فخري لبيب) أن محور الخطة المضادة ينبغي أن يكون هو الصمود والتحدي والحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بـ:

أولا– تأكيد الإحساس بأن كل معتقل هو جزء من جماعة، لا فرد في حد ذاته.

ثانيا– تحطيم قيود الحصار الداخلي بتحدي كل القيود، وفرض الحركة والحديث، أيا كانت العواقب.

ثالثا– تحطيم هيبة المعتقل، بتحرير وتحويل شخوص الإدارة إلى رسوم كاريكاتورية تثير السخرية لا الخوف والرهبة.

رابعا– كسر فصل الداخل عن الخارج، وتحطيم قيود الحصار، وابتداع كل الأساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والورق والقلم والصحف أحيانا.

خامسا– برامج تثقيفية: تاريخية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية، فلسفية، أدبية، وذلك بالمحاضرات والندوات داخل العنابر. وتوفير أجهزة من المعتقلين للحماية والاتصال بين العنابر المختلفة لتبادل الآراء [٢١].

وتكاد تتشابه الآليات السابقة، مع الآليات نفسها التي تطرحها الرواية، فحينما يتساءل عبد الله:

-أليس القلم من المحظورات؟

يقول الشاب:

– المحظور الوحيد في السجن هو أن نستسلم لما يريدونه بنا (الرواية، ص ٦١).

ويقول الشاب يكبر ابنته بسنوات، لعبد الله ردا على انتظاره الإفراج:

– يُجن الإنسان في السجن إذا ما انتظر الإفراج غدا (الرواية، ص ٦١). بالإضافة إلى ذلك ، تبين الرواية خطورة اللافعل داخل السجن: «وكان قد تعلم أن اللافعل في السجن أخطر من أسلحة السلطة مجتمعة، وأن الفعل اليدوي وحده الكفيل باستيعاب غضبه، فقرر أن يتطوع بمسح البلاط، وتساءل على من الدور اليوم ليعفيه من المهمة،...» (الرواية، ص ٦٧).

وكما بينت الرواية أهمية الكل المتفاعل، في مواجهة التشظي الفردي المنعزل، من خلال اندماج عبد الله ضمن رفاق الزنزانة الآخرين، فإنها قد جعلت هذا الاندماج يتم من خلال الحوارات التي تمت بين عبد الله والشاب يكبر ابنته بسنوات، وهو اختيار مقصود من الرواية، لطرح المصالحة بين الأجيال، وذلك من خلال الالتقاء بين جيل الشباب – جيل المستقبل، وجيل الآباء. واذا كان الشاب قد استطاع أن ينقل عبد الله من مستوى العزلة والانسحاب إلى مستوى المشاركة والاندماج، فإن ذلك يتضمن أيضا الإعلان عن إمكانية المصالحة بين الأب وأبنائه على مستوى الأسرة. وإذا كنت قد استخدمت كلمة «جيل» هنا ، فإن الرواية لم تستخدم هذه الكلمة على مدار صفحاتها، بل لم تطلق أسماء أيضا على أي شخص من شخصياتها سوى شخصية الأب – عبدالله، وهو ما يعني ضمنيا، الإشارة إلى أن الجميع في سلة واحدة في مواجهة القمع والتسلط من جانب السلطة السياسية الحاكمة. ولعل هذا التوجه من جانب النص يعكس رغبة الكاتبة (لطيفة الزيات) في إمكانية الالتقاء بين المثقفين والجماهير، ويؤكد رغبتها في الاندماج ضمن الجماهير والتوحد معهم [٢٢]، هذه الرغبة التي عبرت عنها بشكل دائم ومتكرر.

الهوامش

(١) محمد نور فرحات: التعددية السياسية في العالم العربي، الواقع والتحديات ، الوحدة المغربية، العدد ٩١، إبريل ١٩٩٢، ص ١٣؛

(٢) سمير أمين: أزمة المجتمع العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص ١٤٢. ويعطي سمير أمين أمثلة لهذا التحول، فبالنسبة للطبقات الحاكمة القديمة، يشير إلى الجيل الأول من البورجوازية التي حكمت مصر حتى ثورة ١٩٥٢، وبالنسبة للسيطرة على الحكم السياسي، يشير إلى الجيل الثاني الذي جاء مع ثورة يوليو واستمر معها . انظر المصدر نفسه، ص ١٤١-١٤٢.

(٣) هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، يناير ١٩٩٢، ص ٨٧. وحول تطور مفهوم الفردية والمواطنة في المجتمعات الغربية، من خلال التطورات التي ارتبطت بنشأة الرأسمالية، وتأكيدها على الإرادة الفردية كمصدر للالتزامات، وكأساس للمسئولية القانونية والأخلاقية، والفارق بين ذلك الوضع وما حدث في العالم العربي ، انظر : محمد نور فرحات، مصدر سابق، ص ١٢-١٣. وانظر أيضا، هيثم مناع، الضحية والجلاد، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٥٣-٥٥.

(٤) وائل جمال: الثنائية والسيطرة، قراءة في تسلطية الدولة العربية، قضايا فكرية، الكتاب الخامس والسادس عشر، يونيو- يوليو ١٩٩٥، ص ٣٦٤.

(٥) محمد فائق: حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي، الأبعاد والآفاق، الوحدة العربية، مصدر سابق، ص ١٦.

(٦) عبد الرحمن منيف: رأي وشهادة حول القمع، فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ١٨٧.

(٧) ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، ترجمةعلى مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٣٦.

(٨) سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٧.

(٩) فريال جبوري غزول: قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ، فصول، مصدر سابق، ص ٣٣٨.

(١٠) صدرت هذه الرواية في مجلة أدب ونقد في سبتمبر عام ١٩٩١، ثم صدرت في طبعة أخرى عن دار شرقيات عام ١٩٩٥، وهي النسخة التي سوف نتعامل معها، وسوف نحيل إلى الاقتباسات في متن الدراسة. والجدير بالذكر، أن طبعة شرقيات، صدرت بالإضافة إلى قصتين أخريين، الأولى عنوانها «الهشيم» ص ١١-٢٢، والثانية عنوانها «كلمة سر» ص٢٥-٢٩، ثم تأتي القصة الطويلة «الرجل الذي عرف تهمته» وتشمل الصفحات ٣٣-٨٤.

(١١) علي الراعي: الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ٨٢.

(١٢) صدر للطيفة الزيات: رواية «الباب المفتوح» ١٩٦٠، «الشيخوخة وقصص أخرى» ١٩٨٦، «الرجل الذي عرف تهمته» ١٩٩١، «حملة تفتيش: أوراق شخصية» ١٩٩٢، ثم «صاحب البيت» ١٩٩٤.

(١٣) لطيفة الزيات: الكاتب والحرية، فصول، ص ٢٣١.

(١٤) حول خطاب الإقصاء والنفي والتسلط في العالم العربي، وتحوله من مجرد ممارسة تاريخية طارئة إلى ثابت بنيوي لا يقدر الخطاب على الإفلات من هيمنته إلا بنفي ذاته، انظر علي مبروك، نقد خطاب التسلط وآليات الإقصاء، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٣، ١٩٩٣، ص٣١، وحول وضعية الاستبداد في العالم العربي، وتأثيراتها البنيوية العميقة، انظر هيثم مناع، مصدر سابق، ص ٤٩-٥٥.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٥١.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(١٨) عبد الرحمن منيف: مصدر سابق، ص ١٨٣.

(١٩) فريال جبوري غزول: مصدر سابق، ص ٣٣٨، وقد صدرت ترجمة عربية لكتاب فوكو الذي أشارت إليه الكاتبة، وأشرنا إليها سابقا في الهامش رقم ٧.

(٢٠) فخري لبيب: العقل المقاوم، فصول، مصدر سابق، ص٢٢٠.

(٢١) فخري لبيب: الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون، قضايا فكرية، الكتاب الحادي والثاني عشر، يوليو ١٩٩٢، ص١٧٤. ويعرض الكاتب في هذه الدراسة للأشكال الإبداعية المختلفة التي أبدعها المبدعون خلف أسوار سجونهم، وتشمل الشعر، والزجل، والمسرح، والإبداع القصصي والروائي، والترجمة والدراسات والبحوث والصحافة، بالإضافة إلى الفنون التشكيلية، ويتناول الكاتب إبداعات كل من الرجال والنساء من السجناء على السواء، ويستشهد بالكثير من الأمثلة التي أسعفته بها الذاكرة، انظر، المصدر نفسه، ص١٧٤-١٨٤.

(٢٢) فخري لبيب: العقل المقاوم، مصدر سابق، ص ٢٢٠-٢٢١.

(٢٣) تقول لطيفة الزيات حول رؤيتها للعمل الجماهيري والإبداع: «وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة، لا يوازيها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري، وهو شرط لم يتوفر بعد في الفترة الأخيرة. ففي الإبداع والعمل الجماهيري، دون بقية النشاطات، ينشغل الإنسان بكلية مجتمعه، بكل قدراته الإنسانية، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان. وفي كل من المجالين يعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه، ويمارس أسمى أنواع الحرية»- لطيفة الزيات، الكاتب والحرية، مصدر سابق، ص ٢٣٠.

بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية «صاحب البيت»

محمد جمال باروت

رغم التشكيك «الشكلاني» بمفهوم الشخصية الذي يرتبط أساسا بما أنجزه الشكلاني الروسي الكبير توماشفسكي، وإنكار ضرورة الشخصية للرواية، باعتبار الرواية نظاما من الحوافز على مؤدى ذلك الإنجاز، فإنه باستثناء بعض اتجاهات الرواية الجديدة، يثبت تاريخ الرواية أن الشخصية عنصر يتصل بقاؤه ببقاء الجنس الروائي نفسه.

يثير مفهوم الشخصية هذا أسئلة عن نوعية العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية . فهل الشخصية الروائية تمثيل للشخصية الاجتماعية أم أنها تمثيل لذاتها، لا يعدو كونها كائنا لغويا، لا وجود له خارج الكلمات؟

إذا كان التصور التقليدي يطابق بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية، مما يحوّل الشخصية الروائية إلى مجموعة من افتراضات المؤلف الأيديولوجية والاجتماعية، فإن التصور الحديث لها ينطلق من أنها نتاج عمل تأليفي يوزع هويتها في النص، مما يجعل الشخصية– وهذا هو رأي فيليب هامون – تركيبا جديدا يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.

يقترب مفهوم الشخصية الروائية في هذا التصور الأخير، المتصل أساسا بالتصور اللساني، من مفهوم العلامة اللغوية، فيكون لها دال يرتبط باسمها وصفاتها، ومدلول يرتبط بما يقال عنها وبما تقوله وتقوم به، في الآن ذاته الذي يميزها عن تلك العلامة، من حيث إن وجودها ليس منجزا بشكل مسبق، بل مرتبطا بالتخيل وآلياته.

ومن هنا لا تتضح هوية الشخصية الروائية إلا في عملية القراءة، بآلياتها التفسيرية والتأويلية، الأمر الذي يجعل تلك الشخصية متعددة الدلالات، فالصورة التي يكونها المتلقي عن الشخصية في عملية القراءة، لا ترتبط بتركيب النص لها وحسب، بل وبإعادة تركيب المتلقي لها، في ضوء احتمالية هذه الشخصية ومقروئيتها، ومخزون المتلقي الذي يضفي عليها محمولاته.

وتكتسب دراسة بنية الشخصية الروائية، وأشكال تصنيفها المكنة، ودلالاتها، في رواية «صاحب البيت» للروائية العربية المصرية لطيفة الزيات، أهمية خاصة، يدفع إليها الدور الاستراتيجي لشخصيات هذه الرواية، في مجرى أفعال وأحداث العالم السردي، أي في ما يندرج في إطار حبكته السردية، إذ تتصف هذه الرواية بأنها من الروايات التي تتميز بالحبكة، مقابل الروايات الأخرى لروائيين آخرين التي تتسم بغياب الحبكة أو غياب بعض عناصرها.

وإذا كان شكل تتابع الأحداث أو الأفعال، أحد العناصر الأساسية المحددة للحبكة، فإن هذا الشكل في رواية الزيات محكوم بالتوتر الداخلي بين هذه الأفعال، وهو التوتر الذي ينشأ في الرواية عن شبكة التعارضات الأساسية والثانوية بين الشخصيات، وفق تيبولوجيا البطل والبطل المضاد، بشكل أساسي، التي سنتوقف عندها لاحقا.

وليس النمو الحدثي في رواية الزيات الذي يرمز له الراوي باسم «الرحلة»، تأشيرا على أن الحدث لا يتم في أماكن الاستقرار الطبيعي للإنسان بل في أماكن مطاردة وتخفي، سوى نتاج هذا التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات، وما تكشفه هذه الأفعال من نظرة الشخصية إلى نفسها وإلى العالم. فنجد أنفسنا إزاء نمو حدثي بين نقطة البداية ونقطة نهاية، إلا أنها مفتوحة، كما نجد تبعا لمنطق هذا النمو نقطة الذروة التي تتحدد على مستوى الأفعال في العالم السردي، بصفعة «رفيق» لـ «سامية»، الشخصية المضادة له، وقرارها النهائي بالرحيل، وترك «الرحلة». وبين البداية والنهاية، مرورا بالذروة، تترابط الحلقات السردية سببيا، فكل حلقة تفضي إلى الحلقة الأخرى، ومن هنا فإن بنية الحبكة هي منطق الترابط هذا.

يعني ذلك أنه إذا ما كان تحت أي جنس أدبي بنية عميقة أو خفية أو تحتية، يمتصها العمل الأدبي، أو ربما ينقضها، فإن رواية الزيات تمتص الحبكة التي عُرف بها الجنس الروائي تاريخيا، وتتنضد بنيويا في تظاهرة من تظاهراتها،هي على وجه الدقة، تظاهرة التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات الوثيقة الصلة ببنية الحبكة الكلاسيكية.

تخضع حبكة «صاحب البيت» للشخصيات الأساسية، ويمثل ذلك سمة بارزة من سمات السرد البسيكولوجي الذي تتحدد وظيفته بإبراز خصائص الشخصية. فيبدأ الحدث باستيقاظ «سامية» في ساعة متأخرة من الليل، على قرع شديد لجرس البيت، فتفتح الباب متوقعة زيارة لرجال الشرطة، إلا أنها تفاجأ بـ «رفيق» الذي يأمرها بتوضيب حوائجها بسرعة، والنزول إلى السيارة التي يقبع فيها زوجها «محمد» المعتقل الذي نجح «رفيق» بتهريبه من المعتقل. وما إن تنطلق السيارة حتى تواجه بحاجز أمني يبحث عن المعتقل الفار، فتكتشف «سامية»

للتوّ أنها مجرد «رقم» في خطة التهريب أو في العملية، عليها أن تنكر شخصيتها، وأن تتصرف بشكل نقيض لطبيعتها، وأن تتحول إلى «مسخ»، يخضع إلى متطلبات العملية وخطة قائدها «رفيق» الذي حظر عليها النظر إلى زوجها في السيارة أو التحدث معه لدواعي الخطة. مما يشظيها داخليا، ويزجها في تشظيات وفصامات، ناتجة من التناقض بين متطلبات العملية التي تعكس محور الواجب وطبيعتها «السنتيمنتالية»، الممتلئة والكثيفة نفسيا التي تعكس محور العاطفة. فتقتضي العملية، أي محور الواجب، إماتة «عاطفتها» وأحاسيسها الفردية وإنكار هويتها.

بهذا المعنى نحن هنا إزاء نموذج كلاسيكي للشخصية، يمتص تظاهرة أساسية من تظاهرات العقدة الكلاسيكية في الأدب العالمي، وهي عقدة التناقض بين العاطفة والواجب. ويكاد السرد البسيكولوجي الموظف أساسا لإبراز خصائص الشخصية،أن يكون برمته موجها لإضاءة هذه العقدة. وبذلك تتقدم لنا «سامية» منذ بداية التوتر الحدثي (مواجهة الحاجز الأمني الذي يبحث عن المعتقل الفار) كشخصية بسيكولوجية كثيفة نفسيا، وممتلئة عاطفيا ومتميزة «سنتيمنتاليا»، تعاني على نحو متشظٍ من عقدة التناقض بين العاطفة والواجب، مقابل «رفيق» الذي لا تعرف شخصيته سوى محور «الواجب»، بشكل صارم. ويفسر ذلك ارتباط الزمن النفسي في الرواية بـ «سامية»، في حين يرتبط الزمن الحسي بـ «رفيق».

وبكلام آخر، نحن في «صاحب البيت» إزاء زمنين هما: الزمن النفسي المرتبط بالسرد العمودي البسيكولوجي، والزمن الحسي المرتبط بالسرد الأفقي الخطي. ففي حين تتكون شخصية «سامية» عبر طبقتين سرديتين مترابطتين هما الحاضر– الماضي، فإن شخصية «رفيق» تتكون، أو تظهر، عبر طبقة سردية واحدة هي طبقة الحاضر. ومن هنا فإن شخصية «سامية» حافلة بالمفارقات الزمنية من قبيل الاسترجاعات والاستباقات، في حين أن شخصية «رفيق» تكاد تخلو منها.

مما لا شك فيه أن المفارقات الزمنية السردية هي قانون في السرد، ناتج من استحالة المطابقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، غير أن هذه المفارقات موظفة هنا برمتها لإبراز خصائص شخصية «سامية» وعقدها، إذ ترتبط هذه المفارقات برمتها بإضاءة العمق النفسي العمودي لـ «سامية»، استرجاعا أو استباقا. ولعل هذا ما يفسر، مثلا، في ضوء توظيف الرواية لعلاقة هذه المفارقات بإضاءة الشخصية، أننا نتعرف على معلومات كثيرة تتصل بـ «سامية»، في حين أننا لا نتعرف على أية معلومات تتصل بـ «رفيق»، سوى المعلومات المتصلة بحسية الرحلة أو عملية التهريب.

إن مدى المفارقة الاستذكارية la portée (والمقصود بالمدى المسافة الزمنية التي يشملها الاستذكار أو الاسترجاع) يصل عند «سامية» إلى سنة تعرفها على «محمد» وزواجها منه، ويعود بها إلى زمن الصبا في «البيت القديم»، حيث الحياة التقليدية لعائلتها، فنعرف من خلال هذه المفارقة ومداها ماضي «سامية»، في حين أن «رفيق» ليس له أي استذكار أو استرجاع. ومن هنا فإن المفارقات السردية الاسترجاعية أو الاستذكارية في رواية الزيات، ليست مجرد مفارقات يفرضها قانون استحالة التطابق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، بل هي مفارقات موظفة لإنتاج نوع من السرد النفسي العمودي لباطن الشخصية وحياتها الباطنة اللاشعورية. وتتصل شعرية السرد وشاعريته المهيمنة في «صاحب البيت» برمتها، بهذا التوظيف البارع والمتقن للغاية، حيث تشغل الاسترجاعات ذات اللغة الشعرية المونولوجية، بالمعنى الضيق أو الخاص للكلمة، حيزا واسعا من الشريط اللغوي السردي.

يدفعنا ذلك إلى اعتبار أن الرؤية السردية المهيمنة في رواية الزيات هي الرؤية السردية المرافقة (أي الرؤية مع، وفق تصنيف بويون)، رغم ضميرها النحوي اللاشخصي الموضوعي، أو الخلفي الذي هو ضمير الغائب (أي الرؤية من خلف أو الرؤية الخلفية). ومن هنا فإن السرد في الرواية موضوعي أو خلفي، شكلا، ويتم بالضمير اللاشخصي، في حين أنه سرد ذاتي أو على وجه الدقة سرد بسيكولوجي، وظيفة.

فالراوي / السارد الموضوعي اللاشخصي شكلا المرافق البسيكولوجي وظيفة، ينقض بسرعة طائرة نحو هدفها في تسريع السرد، بشكل يضيء التعارض أو التقاطب بين شخصية «سامية» الكثيفة نفسيا وشخصية «رفيق» المضادة المسطحة، بمعنى خلوها من العمق النفسي، باستثناء حالة يتيمة واحدة، هي الحالة التي يتخيل فيها شكل موته وهو مفتوح على السماء، كأن شخصية «رفيق» ليست مسطحة بطبيعتها– وهذا تأويل من تأويلات عملية القراءة– بل إن شروط الواجب وإكراهاته القسرية هي التي تفرض عليه التسطيح وتمويت الأبعاد النفسية والعاطفية لكيانه، وهو ما يكشف ضمنا عن إدانة تلك الشروط القمعية القسرية القاهرة التي ترغم الكائن على إماتة ذاتيته. غير أن ذلك لا نستطيع تحصيله إلا في احتمال، من احتمالات القراءة، هو الاحتمال التأويلي، في حين أن المحور التركيبي للرواية، وهو محور علاقات الحضور لا يسعفنا كثيرا بذلك.

يتم تسريع السرد، بهدف الوصول إلى الخاتمة، ضمن نظام الحبكة: البدء والذروة والنهاية، أو «لحظة التنوير» كما تسمى بلغة النقد الكلاسيكي. ويأخذ هذا التسريع تقنيا شكل ضمور المشهد أو الوصف. فالمشهد والوصف هما حالتان يتوقف فيهما الزمن أي السرد. ذلك أن لا سرد بدون زمن، والسرد كتلة زمنية أولا وأخيرا. حتى إن المشهد الحواري المتوافر شكليا على مواصفات المشهد لا نعثر عليه في رواية الزيات إلا في شكل مفارقة زمنية سردية استباقية، أي

في شكل مفارقة لها ارتباط كامل ومطلق هنا بالسرد النفسي العمودي (الفصل العاشر)، حين تستبق «سامية» ما يقوله «رفيق» وزوجها «محمد» عنها، فيترتب على ذلك انفجارها الداخلي، ووصول الحبكة إلى الذروة، بصفع «رفيق» لها، وقرارها بترك الرحلة أو العملية أو «اللعبة»، في حين أن الوصف، ولا سيما الفيزيقي، يضمر إلى مستوى ثانوي، فالصورة الفيزيقية الوحيدة هي صورة «صاحب البيت» العجوز، صاحب البيت المؤجر الذي هو مخبأ سري لأطراف عملية التهريب. ونعني هنا الوصف المنظومي أي الموظف كوصف، دون تجاهل أن الأفعال والأسماء تحمل بحد ذاتها وصفا. إننا نعني إذن بالوصف المعنى التقني الضيق والمحدد له الذي يتوقف فيه الزمن. وحضور الوصف بهذا المعنى المحدد في رواية الزيات هو ثانوي للغاية.

فبلغة توماشفسكي، تهيمن في رواية الزيات الحوافز الديناميكية المختصة بوصف تحركات وأفعال الأبطال وإضاءة دوافعهم، في حين يتراجع حضور الحوافز القارة المختصة بوصف ما يتصل بالبيئة والوسط إلى مستوى ثانوي. ويساعدنا ذلك على فهم تراجع الحوار المشهدي لصالح الحوار السردي. فالحوار المشهدي يكون قائما بذاته ولذاته، ويكاد الزمن يتوقف فيه، إذ يتطابق في لحظة زمن الحكاية مع زمن الخطاب، وهو ما لا ينسجم مع وظيفة تسريع السرد في شريط سردي قصير، كشريط «صاحب البيت»، في حين أن ما يمكن تسميته بالحوار السردي في رواية الزيات هو حوار مندغم في السرد، إنه متمم له ومرمم، ويتم بواسطة الراوي. وكل ذلك في ارتباط بتسريع وتيرة السرد المرتبطة بدورها بحدة التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات والنمو التوتري المتسارع للحدث، باتجاه الذروة، ومن ثم النهاية التي هي مفتوحة في رواية الزيات.

نستخلص من ذلك أن الرؤية السردية تضيء شخصية «رفيق» على مستوى واحد، هو مستوى الزمن الأفقي المرتبط بالسرد الخطي، في حين أنها تضيء شخصية «سامية» المضادة على طبقتين سرديتين، هما الحاضر– الماضي. فكل لحظة في الحاضر تستدعي لدى «سامية» لحظة في الماضي بشكل متواشج. يرتبط ذلك بكثافتها النفسية المتعددة الأبعاد، وكمثال على ذلك هذه الخطاطة الجزئية:

الحاضر	الماضي
تضع «سامية» معجون الأسنان والفرشاة في الحقيبة، متأهبة للخروج مع «رفيق» من البيت للهرب مع «محمد» (ص٩).	تسترجع في اللحظة نفسها، لحظة الاعتقال الأول لزوجها وانتزاعها منه، حين تصرفت بعفوية، كي تناوله الفرشاة ومعجون الأسنان، وسط سخرية الأمن، ودعوة عائلتها لها للعودة إلى «البيت القديم» الذي اختارت بزواجها من «محمد» «البيت الجديد» التحرر منه، وحنينها «النوستالجي» لهذا البيت، وتدفق ذكريات الدراسة الجامعية والزواج وانتظار الإفراج عن «محمد».
«محمد» يحاور «سامية» عن تغيرها خلال فترة اعتقاله.	استرجاعها لأمها، تذكرها للقاء الأول بـ «محمد» (ص٦٧و٧١)

يمكن المضي تفصيلا بهذه الخطاطة أو الترسيمة، وهو ما يشير بوضوح إلى إبراز خصائص شخصية «سامية»، عبر طبقتين سرديتين مترابطتين في السرد للتوّ، هما طبقتا الحاضر/الماضي، السرد الأفقي الذي يستدعي فورا سردا نفسيا عموديا. والعقدة الكلاسيكية التي تحكم «سامية» في التناقض بين العاطفة والواجب، تنجلي برمتها هنا. ففي حين ترتبط طبقة الحاضر السردية الأفقية بالواجب الذي تمليه شروط العملية، فإن طبقة الماضي العمودية ترتبط بالعاطفة أو بـ «السنتيمنتالية» القصوى للشخصية.

تبعا لهذه العلاقة الوشيجة بين الشخصيات الأساسية والحبكة، وخضوع الحبكة للشخصيات، تكتسب دوال الشخصيات في «صاحب البيت» وظائف متعددة ومقصدية في آن. ويأتي في طليعة هذه الوظائف توفير عنصري المقروئية والاحتمالية للشخصية الروائية، وهما عنصران موجهان للمتلقي في عملية القراءة، بشكل تومئ فيه الشخصية بواقعيتها واحتماليتها، وأنها ليست مجرد كائن لفظي من أوراق وكلمات. فلا يتحقق هذا الإيماء إلا في عملية القراءة التي تسبغ محمولاتها على الشخصيات، وتكوّن صورة تأليفية جديدة لها بهذا القدر أو ذاك، مرتبطة بآليات القراءة ومخزوناتها. تكون الشخصية هنا تركيبا يقوم به المتلقي، غير أنه تركيب، مرتبط هنا تحديدا، إلى حد بعيد، بتركيب العالم السردي لها. الشخصية في الرواية كشريط سردي هي إذن من قبيل المحور التركيبي، في حين أنها في المحمولات عنها في عملية القراءة، من قبيل المحور التواردي أو الاستبدالي.

يلعب المحور التركيبي للشخصية، أي محور علاقات الحضور، دورا تأشيريا إذن للمحور التواردي أو الاستبدالي، أي علاقات الغياب– علاقات القراءة، ومن هنا فإن الأوصاف والنعوت والأسماء المسندة إلى الشخصيات، في رواية الزيات تضطلع بدور الدوال الوظيفية الإيحائية والتأشيرية، وتحكمها من جهة أخرى حوافز مقصدية لإضفاء بعد دلالي خاص على الشخصية، إلا أنها حوافز مفتوحة، بمعنى أنها تتيح لعلاقات الغياب حرية التدخل بالاستبدالات والتواردات. ومن هنا وظيفة عدم اهتمام الراوي بالصور الفيزيقية مثلا للشخصيات، باستثناء صورة «صاحب البيت» التي سنتوقف عندها لاحقا، وهو ما يعني مقصديته في إتاحة مساحة حرة لعلاقات الغياب أو التأويل.

يمكن اعتبار اسم الشخصية أحد العناصر الأساسية في هذه الدوال. إذ ليس الاسم في رواية الزيات، وسواء كان اسم علم أو نكرة، مجرد كلمة اعتباطية، بل كلمة معرفة دالة تنبئ بمعلومات عمودية أو أفقية عن الشخصية تساعد على مقروئيتها. وهذا الإعلام ضمني، بمعنى أنه ينبثق، ولكن داخل السياق، من إشعاع الاسم بتوارداته أو استبدالاته الدلالية الممكنة، وهي التواردات أو الاستبدالات المحكومة حتما بفعاليات القراءة.

وتكمن وظيفة هذه الدوال المرتبطة بالأسماء والصفات في التأشير النصي والإيحائي، في آن، على تلك التواردات في عملية القراءة أي على الدلالة، حيث تأخذ التواردات أو الاستبدالات حتما آلية ذاتية في تطورها تضاعف الدلالة وتثريها. غير أن القراءة، إذ تبدو محكومة بهذا القدر أو ذاك بسياق الدوال وما تؤشر عليه، فإنها في فعاليتها المركبة تعيد بناء الشخصية، وتبني صورة مختلفة لها، أو وجوها أخرى، قد تكون متعددة بتعدد عمليات القراءة نفسها، حتى لدى المتلقي الواحد نفسه، بما في ذلك المؤلف أيضا الذي لن يمكنه سوى تقديم قراءة عبر زيارة للنص.

تقدم رواية الزيات الشخصية عبر اسمها أو صفة من صفاتها، قد تكون خلقية أو مهنية، أو فيزيقية. وهذا التقديم عبر الاسم أو الصفة هو تقديم للدال في الشخصية، باعتبارها مركبا من دال ومدلول، يقترب من مفهوم العلامة اللغوية ويتميز عنه في آن. وإذا ما توقفنا عند هذه الدوال لعثرنا بيسر على وظائفها المقصدية الإيحائية والتأشيرية على الأبعاد الدلالية الحضورية والغائبة للشخصية. ويكاد يكون قانونا في رواية الزيات أن يقدم دال الشخصيات الثانوية الخيطية الرابطة، عبر صفاتها، في حين يتم تقديم دال الشخصيات الأساسية عبر اسم دال لها. ويستثني من هذا الذي يكاد يكون قانونا مصغرا، شخصية «صاحب البيت» التي حملت عنوان الرواية، إذ تتعمد الرواية تنكيره وعدم ذكر اسمه، في الوقت الذي تورد صورة فيزيقية وخلقية وسلوكية له. غير أن اسم «صاحب البيت» المنكر يضطلع في السياق بوظيفة اسم علم من نوع خاص، أي من نوع أيديولوجي محدد، يؤشر لما ترمز إليه هذه الشخصية من رؤية للعالم. فهذا التنكير محكوم هنا بحوافز بناء صورة دلالية منمذجة له، تتخطى الشخصية إلى الشريحة التي تنتمي إليها، ولربما الطبقة بمعنى ما. فليس «صاحب البيت» في هذا الإطار سوى صورة دالة عن شريحة يتجاوزها التعيين المشخص لاسم العلم، حيث يوقظ في «سامية» «السنتيمنتالية» التي ترفض واقعها الاجتماعي (واقع البيت القديم وعلاقاته التقليدية) وواقع الخطة/ العملية (واقع إرغامها على إنكار ذاتيتها)، نوعا من «ثأر»، يبرز فيه «صاحب البيت» كشخصية بسيكولوجية واجتماعية مضادة لـ«سامية». ويقود الراوي الاحتدام بينهما في لحظة التنوير أو «الخاتمة» إلى أقصاه. تصفي «سامية» حساباتها مع «صاحب البيت»، كأنها تصفي الحسابات نفسها مع «البيت القديم»، أي مع ماضيها التقليدي المليء بالقسر والأوامر والإرغام. تتعرف على «صاحب البيت» لأول مرة، ولكنها قد تعرفت عليه مرات. إنه هنا، إضافة إلى صورته التقليدية الجاهزة، يعيق تفتح ذاتيتها، وتعبيرها الصريح عن نفسها، فيغدو «صاحب البيت» اختزالا لمسلسل قهر، تثأر منه «سامية» بإماتته وولادتها بشكل جديد. من هنا لم تلجأ الرواية إلى تعريفه باسم علم، بل اختارت تنكيره بشكل مقصدي، ليدل على صورة كلية دالة لـ «صاحب البيت».

خارج هذا الاستثناء، فإن دوال الشخصية، بالاسم أو بالصفات، شديدة الإيحاء والتأشير. وتظهر الشخصيات الخيطية الرابطة الخاضعة للحبكة أو الشخصيات الثانوية لا بأسماء علم بل بأحد صفاتها. فدوال هذه الشخصيات هي من نوع:«صاحب الصوت الأجش» و«بائع الجرائد الأعور» و«سائق سيارة التاكسي» و«عسكري الدورية» و«رجل جامد الوجه» و«سيدة ريفية» و«السيدة المترهلة»...إلخ. فكل دال من هذه الدوال يوفر معلومة أو إنباء عن الشخصية، يؤكد سمة معينة لها، يقصدها الراوي في سياق العالم السردي الذي يتولى برمجته.

في حين أن دوال الشخصيات الأساسية التي تخضع الحبكة لها، تظهر دوما، باسم علم دال، فاسم العلم «سامية» شديد التداخل دلاليا بطبيعتها «السنتيمنتالية» الرافضة للواقع والمتمردة عليه، رغم انشدادها «النوستالجي» المتناقض أو التأزمي له. فهي كشخصية تقوم رؤيتها للعالم على أن العاطفة أسمى من الواجب، وأن الماهية العميقة للكائن أسمى من الكائن، ترتبط دلاليا بمعنى من معاني «السمو»، وأن على الكائن ألا يضحي بسموه «السنتيمنتالي» في سبيل «الواجب»، أي الذي هو هنا الاضطرار القسري، واضطرارات عملية التهريب على المستوى الضيق لشريط أفعال العالم السردي.

أما اسم الشخصية المضادة «رفيق» الذي يظهر لنا منذ الصفحة الأولى، في رؤية «سامية» المسبقة عنه، كـ «عدواني ومقتحم» ومغرم بالجرأة، وإثبات الفعالية والاستحسان والإعجاب، فإنه شديد الإيحاء والتأشير، وقد وفر إطلاق هذا الاسم مع بعض السياقات الجزئية التي طرح بها، على الرواية، كثيرا من الحشو والتفصيل، لعرض ما يرتبط به. فهو بحد ذاته اسم دال. إنه اسم علم واسم هيئة في آن. وتتوفر مقروئية ذلك، في أن «رفيق» الشخصية الصارمة التي تموّت عاطفتها في سبيل الواجب، يعتبر نفسه والآخرين، مجرد أداة من أدوات المنظمة السرية الراديكالية، وهو بوصفه أداة بيد قوة عظمى اسمها المنظمة، يهرب «محمد»، ويدعو «سامية» إلى الاشتراك في الخطة، ويرغمها على انتحال وضعية العروس، ويصفعها، ويقر لها بترك اللعبة والانفصال عنها. فاسم «رفيق» قد أضحى، بشيوع الاستخدام النسبي في أوساط معينة، اسم علم، وتستثمر الزيات ذلك، غير أنها تستثمره كي تشير إلى المعنى الدال المحدد لما يرمز له الاسم ويدل عليه من منظمة راديكالية، يسمح لنا النص– تأويلا وقراءة– بالقول إنها منظمة يسارية. بهذا المعنى، الأقل أهمية في اسم «رفيق» معنى اسم العلم الاعتباطي، والأكثر أهمية المعنى الدلالي الذي يساعد عليه سياق شخصيته. إن اسم «رفيق»، تبعا لذلك، هو من نوع الاسم – الموضوع، وهو بوظيفته التعريفية العَلَمية المحددة يضارع، ولكن سلبيا، الوظيفة التنكيرية غير العلمية لـ «صاحب البيت». غير أن الوظيفة تبقى هنا واحدة، رغم اختلاف الشخصيتين، المعرفة والمنكرة. ويغدو الاسم هنا،

سواء معرفا أو منكرا، مؤشرا على صورة دلالية كلية لرؤية الشخصية المعرفة أو المنكرة لنفسها وللعالم.

يمكننا في ضوء ما تقدم، تصنيف شخصيات «صاحب البيت» إلى شخصيات أساسية تخضع الحبكة لها، مثل شخصيات «سامية» و«رفيق» و«صاحب البيت»، وشخصيات خيطية رابطة للعالم السردي والدلالي، مثل شخصيات «الأم» و«سائق التاكسي» و«عسكري الدورية» و«بائع الجرائد الأعور»، وهي برمتها شخصيات خاضعة للحبكة، تلعب على المستوى الوظيفي التقني دورا خيطيا رابطا بين الأفعال والأحداث، في العالم السردي المحبوك بعناية. وتقع شخصية «محمد» موضوع الخطة أو الرحلة أو العملية بين هذين النمطين، وربما من هنا يأتي إطلاق اسم العلم الشائع والعام لها الذي لا يوحي في إطار سياقه بدلالة معينة، من نوع دلالة اسم «رفيق» أو «سامية» مثلا. وبكلمة موجزة فإن جميع الدوال على الشخصيات في رواية الزيات مدروسة بعناية في إطار عنصري المقروئية والاحتمالية، وهما عنصران موجهان للمتلقي، في الوقت الذي يتحكمان فيه بالعالم السردي.

سبق أن أشرنا إلى أن السرد في رواية الزيات موضوعي لا شخصي، شكلا أو نحويا، في حين أنه سرد بسيكولوجي أو مرافق، وظيفة، ونعني هنا على وجه محدد الرؤية السردية. يعني ذلك أن البرنامج السردي ليس تمثيلا لذاته، بقدر ما أن تمثيله لذاته متداخل، على نحو عميق، بنوايا وإرادات الرؤية المرافقة في توجيه المتلقي نحو دلالة ما، وإن كان منحى هذا التوجيه حرا.

فإذا كانت الدوال كما بيّنا، تؤشر إلى المدلولات، كأن الزيات تتعمد هنا تخطي اعتباطية اللغة إلى التأشير على اسمها الرمزي الدال، فإن مدلول هذه الشخصيات لا ينشأ من تلك النوايا والإرادات والتعمد مع أهمية كل ذلك، بل ينشأ أساسا داخل قوانين العالم السردي الخاص، من شبكة التعارضات والتناقضات التي تقوم بين الشخصية والشخصية المضادة، وهو ما يتطلب بحث البنية الأساسية أو التحتية المضمرة لبنية الشخصية الروائية، ودلالاتها، في رواية الزيات.

في كل تلك السياقات، ترتد بنية الشخصية الروائية في «صاحب البيت» تيبولوجيا، بشكل نقي، إلى ثنائية البطل والبطل المضاد اللذين يشكلان طرفي التناقض الأساسي في العالم الروائي، مما يمنح هذا العالم طبيعة ديالكتيكية ودرامية خاصة في آن، يبرزها السرد عبر آليته المهيمنة، أي آلية السرد البسيكولوجي.

وإذا كان، النمط الأصلي لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد، كما يشرح لنا فراي، هو نمط البطل - الكائن السامي العلوي، والبطل المضاد- الكائن السفلي، فإن هذا النمط يحضر في رواية الزيات، في شكل خاص ومميز له، هو شكل التناقض بين شخصية «سامية» «السنتيمنتالية» أو العاطفية الحالمة الممتلئة أو الكثيفة نفسيا، وشخصية «رفيق» الواقعية العملية الصارمة التي تقيد عواطفها في سبيل الواجب، وتموّت أبعادها النفسية، منكرة ذاتيتها وفرديتها ومنكرة في إنكارها لذاتها وفرديتها ذات وفردية الآخر الذي هو هنا على نحو محدد «سامية» المتشبثة بذاتيتها وسنتيمنتاليتها، مما يبرز هويتها السلطوية القهرية، في الوقت نفسه الذي تكون فيه هذه الهوية القهرية نتاجا لشروط قهرية قسرية اضطرارية، فيدفع البرنامج السردي الصراع بين هذه الشخصية ومضادها إلى الذروة التي تشكل في الوقت ذاته ذروة الحبكة، فتقول «سامية» في حوار سردي، أي متمم للسرد وملتحم به: «رفيق نقيضي في كل شيء، نقيضي، لا تكف هي تقول، وكأن هذا التناقض يمنحها الهوية والتعريف» - ص٦٢، ثم يتواتر هذا القول مرة ثانية في صفحة تالية : «سؤال من أنا يلح على الخاطر ورفيق نقيضي في كل شيء، نقيضي» - ص٦٣. بينما «رفيق» لا يعنيه سؤال الأنا من قريب أو بعيد، إذ يكون قد ألغى ذاته وذاتيته إلى حد عدم معرفته لها:«دا أنا شخصيا ما أعرفش أنا مين»- ص٦٣، و«الوضع يقتضي أن يتحول الإنسان إلى آلة تحسب وتخطط» - ص٣١.

وبهذا المعنى تحديدا، يتنضد التناقض بين هاتين الشخصيتين الأساسيتين في العالم السردي، في إطار التناقض بين ما بات يسمى تيبولوجيا بالشخصية الكثيفة نفسيا المتعددة الأبعاد والشخصية المسطحة الأحادية البعد، وليس هذا التنضد أو التبنين سوى تظاهرة من تظاهرات البنية العمقية لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد التي تمتصها بنية الشخصيتين الأساسيتين في رواية الزيات. وبكلام أوضح فإن بنية البطل والبطل المضاد هي البنية المرجعية لثنائية شخصية «سامية» وشخصية «رفيق» المضادة.

في إطار هذه التيبولوجيا، تحكم بنية الشخصية المسطحة شخصية «رفيق»، تتجلى عناصر هذه البنية مدرسيا، في إنكار الهوية، وإبراز التعود والتلقائية في ردها إلى نموذج متشابه، وهو ما يشكل نقضا حرفيا لشخصية «سامية»، المتشبثة سنتيمنتاليا بهويتها الذاتية، كما يكمن العنصر الثاني المحدد لتسطيح الشخصية في إماتة «رفيق» للبعد البسيكولوجي الذاتي في شخصيته أو في شخصية مضادة، وتجريد ذاته من الثراء الانفعالي، وقابلية هذه الذات للتنكير والتنكر، فلا يرى في الأنا والهوية والعواطف والرغبات سوى «مطلقات» و «كلام فارغ» -يقول: «وكفى مطلقات عن الهوية، وهذا الكلام الفارغ، نعم على الإنسان أن يتكيف مع أوضاعه» - ص ٤٢. ويبرز العنصر الثالث الذي يتعلق بالرؤية السردية أو شكل التبئير، في أن الراوي لا يقدم لنا أية مواد نفسية تفسر، أو تبرر، سلوك شخصية «رفيق»، فمحورها يبقى مرتبطا بالسرد الأفقي الخطي دون استرجاعات أو استباقات.

ففي السياق السردي تبدو «سامية» متمردة على الواقع، حالمة

بواقع ينسجم و ذاتيتها السنتيمنتالية الطليقة والمتحررة من التنكير والتخفي والازدواج، في حين يبدو «رفيق» متوائما مع الواقع ومتدربا على الخضوع إلى اضطراراته، منكرا الذاتية، ومتفهما الانسجام معها. فيكون واقع «سامية» المرغوب أو الموهوم في عالم منظمة سرية أقرب إلى واقع طوبوي، في حين يبدو واقع «رفيق» هو الواقع الصخري العنيد المحقق بضروراته وإكراهاته. فنحن إزاء شخصية رافضة لواقعها مقابل شخصية مضادة متوائمة مع اضطرارات هذا الواقع ومضادات هذه الشخصية مضاعفة. إنها نظام الطاعة في البيت القديم والبيت الجديد وفي مخبأ صاحب البيت.

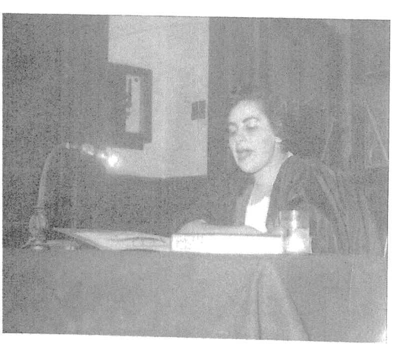
تبعا لتيبولوجيا التناقض بين شخصية «سامية» وشخصية «رفيق» المضادة التي تمتص تيبولوجيا التناقض بين البطل والبطل المضاد، فإن مدلول الشخصية أو « قيمتها » بحسب تودوروف، لا يتضح من خلال هويتها المفردة وحسب، بقدر ما يتضح هنا على نحو جلي من خلال شبكة علاقات التناقض والتضاد بين الشخصيتين. وبهذا المعنى فإن المهم ليس وجودها المعطى، بل كلمتها الأخيرة حول نفسها والعالم.

فيؤشر التناقض بين الشخصية والشخصية المضادة هنا، على التناقض في رؤية كل منهما لنفسه وللعالم، حيث يأخذ هذا التناقض على مستوى تلك الرؤية، شكل الصراع المتوتر المركب، بين الواجب والعاطفة، المغلق والمفتوح، المقيد والطليق، المسطح والمكثف، الموضوعي والذاتي، الجماعي والفردي، الواقعي والسنتيمنتالي، المبرمج والتلقائي، الذكوري والأنثوي، الاستبدادي والحر، المتشابه والمختلف. وينجلي هذا المدلول المركب والمفتوح في آن على علاقات التأويل، عن التقاطب المتوتر بين المدلولين المتناقضين للشخصية والشخصية المضادة اللتين تنفي كل منهما الأخرى، فيأخذ الصراع بينهما شكل صراع متوتر بين ضابط ومضبوط، قامع ومقموع، آمر ومنفذ، سيد ومسود، متسق ومهمش، حاكم ومحكوم.

فإذا كان العالم المغلق المقيد، المسطح والموضوعي، المبرمج والذكوري، المتسلط الآمر، الجماعي والمستبد يقوم على التشابه، الأمر الذي يحول الشخصية إلى «مسخ»،أو « رقم» منكر بدون ذات أو أنا أو هوية، فإن العالم المفتوح الطليق، الكثيف والذاتي والتلقائي والفردي، يقوم على الاختلاف، وتوكيد الحس بالذات وبالهوية، ومقاومة عملية تنكير الذات ومسخها ورسمها وتوضيبها. ومن هنا إذا كانت علاقات التشابه تفرض التوائم مع الواقع، فإن علاقات الاختلاف تفرض مواجهته، والبحث عن واقع أسمى منه، يقوم على الاختلاف وتوكيد الذات والهوية، وتقويض علاقات التسلط والإكراه والقمع والكبت.

بين علاقات التشابه وعلاقات الاختلاف، علاقات الاستبداد وعلاقات الحرية، لا يتشكل مدلول الشخصية أو الشخصية المضادة من تواتر العلامات أو الأوصاف المسندة إلى أي منهما وحسب، بل يتشكل أساسا من التعارضات والتناقضات بين هاتين الشخصيتين ورؤية كل منهما للعالم، فتتحدد وظيفة تلك العلامات أو الأوصاف المسندة في إتمام المدلول أو ترميمه. وهو المدلول المفتوح الذي يقوم العالم السردي أو شكل الرؤية السردية المهيمنة فيه عليه، على إضاءته، كمدلول يتصل بالشخصية كرؤية للعالم. وهو ما يفسر لنا إلى حد ما، أن هذه الرؤية السردية، رغم شكلها الخلفي الموضوعي، رؤية مرافقة في العمق، يُنتج منها الراوي معرفة توجيهية، إلا أنها مفتوحة بالمدلول الذي يتوخاه من شبكة تناقضات وشخصيات وأصوات ولغات عالمه السردي، وذلك بهدف التأثير على المروي له، وتوجيهه إلى ذلك المدلول، المثبوت بشكل مركب في العالم السردي الذي يستحيل تركيبه دون فعاليات عملية القراءة، وفعاليتها التأويلية بشكل أساسي.

وفي كلمة المؤلف المثبوتة في تناقضات وتعارضات شخصيات العالم السردي وأفعاله وتعددية لغاته، تدافع هذه المكافحة، لطيفة الزيات، عن قيم الحرية والهوية والاختلاف في مواجهة قيم الاستبداد والمسخ والتشويه والتشابه، منتجة في رؤيتها السردية مدلولا مفتوحا، يتيح للمتلقي ألا يكون أحد قرائها (بالمعنى التقليدي للقارئ) بل أحد منتجيها الذين تثير نهايتها المفتوحة فيهم الأسئلة، ولربما إرادة فعل.







القسم الثالث

المناقشات

مناقشات ندوة «الأدب والوطن»

عرض عزة خليل

التفّ جمع من المفكرين والنقاد والأدباء من أقطار مختلفة من العالم العربي في نقاش دار خلال ثلاثة أيام، من السادس إلى الثامن من أغسطس ١٩٩٥، لمناقشة القضايا الخاصة بعلاقة الأدب بالوطن. ومما أضفى ألفة وحميمية على هذا اللقاء، أنه تم في ندوة مركز البحوث العربية المقامة على شرف د. لطيفة الزيات الأديبة والناقدة والمناضلة وأحد مؤسسي المركز. وتشعبت النقاشات والتأمت حول واقع ومصير الأدب والثقافة في الأوطان العربية.

وقد وسع النقاشات في هذا الاتجاه أو ذاك ارتباط الحضور بتلك القضايا من زوايا مختلفة، حيث تضمنت النقاشات الجوانب المتعلقة بالفكر النظري والجوانب التطبيقية المتعلقة بهموم المبدعين، ومحاولة الاقتراب من الواقع المعيش وتحليله. وسوف نستعرض في الصفحات التالية موجزا للاتجاهات الرئيسية التي سادت النقاش.

أولا- المحور النظري

انطلقت النقاشات حول هذا المحور من ست أوراق نظرية قدمت إلى الندوة، وهي: ورقة د. محمد برّادة: «الأدبي والسياسي: جدلية معاقة»، وورقة د. فيصل درّاج: «الأدب، الوطن، السياسة»، وورقة الشاعر مريد البرغوثي - وهي الأوراق التي قدمت في الجلسة الأولى، وورقة د. حسن حماد: «علاقة الفن بالواقع عند مدرسة فرانكفورت»، وورقة أ. فريدة النقاش- وقد قدمتا في الجلسة الثانية، وأخيرا ورقة أ. فخري صالح:«الأدب، الأيديولوجيا، التاريخ» التي قدمت في الجلسة الثالثة.

وقد كان من الطبيعي أن يتخلل الحديث عن علاقة الأدب بالوطن، محاولةُ الحضور تناول ما تعنيه المصطلحات التي تعبر عن العناصر الرئيسية لإشكالية هذه العلاقة لكل منهم. وبالطبع استدعت مناقشة هذه المصطلحات نقاشا حول العلاقات التي تربط عناصرها والمشتبكة مع إشكاليتها.

أين الوطن؟

شبه د. عبد الباسط عبد المعطي مفهوم الوطن بالأرض التي تحوي طبقات جيولوجية في حالة غليان دائم، الطبقة الأولى هي المكان، ولكن ليس بالمعنى الجغرافي الجامد، والطبقة الثانية هي الزمان، وفيها تتحدد علاقة الشخص بحاضره ومستقبله. وكلما استوعب الإنسان الماضي وحدد فهمه للحاضر وسياسته المستقبلية بحث عن وطن مغاير. وهكذا ننتقل إلى المستوى الثالث وهو السياسة، ثم رابعا هناك «بعد الوجدان»، وما يعبر عنه من الهموم والآمال المشتركة.

وقد استهل أ. إلياس خوري بتوضيح اختلافه مع ورقة د. فيصل درّاج الذي تحدث عن الوطن دون أن يرصد أين الوطن الآن؟ وهكذا -حسب خوري- ضاعت الفكرة الأساسية للوطن بالتحديد الذي طرحه. وطرح إلياس خوري عددا من الأسئلة، هل نحن -العرب- عندنا أوطان، أم أن هذه ليست أوطانا؟ هل هذه الدول دولٌ بالمعنى العربي الكلاسيكي الذي تدوول مثل دولة الإخشيديين والمماليك إلى آخره؟ وكيف نصل هذه الأوطان التي نعيش فيها، حتى نتبين هل هناك علاقة بينها وبين الأدب الذي نكتبه؟ وبالتحديد هل نعيش في الأوطان أم لا؟

وفي إجابة د. فيصل درّاج أوضح أن مفهوم الوطن، كما طرحه أ. إلياس خوري، موجود في الوقت نفسه كمقولة منطقية وكمقولة تاريخية. فهو كالسلعة التي لها قيمة استعمالية وقيمة للبيع، وفي بعض الأحيان تتطابق القيمتان. وفيما يختص بالوطن فإنه موجود كمقولة منطقية، ولكنه غير موجود كمقولة تاريخية، وهذا يعني أن الانتقال من الوطن كشيء منطقي إلى شيء تاريخي يعيش فيه الإنسان هو مشروع، وهو عمل وشكل من أشكال النضال. بالطبع، الوطن موجود بمعنى الأرض، مصدر الرزق، اللغة، المدرسة، السجن، أجهزة القمع... إلخ، ولكن الوطن من حيث هو مجال لتحقق الشخصية الإنسانية الحرة الطليقة، أي بالشكل التاريخي، غير موجود. وعلى هذا فأنا لا أستطيع أن أمارس السياسة في الوطن الموجود، لأنه ليس وطنا بالمعنى التاريخي. فلكي أمارس السياسة، يجب أن يكون لي حق القبول والرفض والنقد والاختيار. وأنا لا أمارس السياسة، ما دامت هذه الحقوق ملغاة، وما دامت السياسة غير موجودة في هذا الوطن، هو شكل -إذن- من أشكال الوطن، ولكنه ليس وطنا من الناحية التاريخية.

وساهم د. محمد برّادة في تعريف كل من «الهوية» و«الوطن» و«السياسة» و«الأدب». فقال إن «الهوية» هي إعطاء معنى للحياة، وهي موقف من التاريخ. والوطن في علاقة مع الوجدان، وهو شيء لا يمكن أن نحدده أو نخضعه للتحويل. و«السياسة» هي التحول

المجتمعي من خلال إعادة توزيع الثروة، وتنظيم الصراع، أما «الأدب» فهو يستوحي العمومية والوجدان وهو متحول. وعلى هذا، لا يمكن أن نتحدث بصيغة التأكيد حول هذه «الأشياء»، بل يجب أن نعيدها دوما إلى منطق التساؤل.

«الوطن» و«الهوية»

وأثارت ورقة أ. إلياس خوري مناقشات حول الوطن وعلاقته بالهوية، ومنها تناول د. عبد الباسط عبد المعطي ما ذكره أ. إلياس خوري عن الواقع الاجتماعي الهجين، فقال إنه يرى أن الواقع المصري والعربي يوجد به عدد من القضايا المتداولة، لكنها لا تزال مشوهة، لم تأتلف وتنضج بعد. وتولد -الآن- شرائح اجتماعية وطبقية لم تتشكل وتأخذ هويتها بعد، وعلى هذا، فإن علينا أن نبحثها وندرسها. ولكن على أي الأحوال من الصعب فصل الوطن عن الهوية، حيث إن الهوية تعني التمايز عن الآخر - وليست بمعنى الاستعلاء أو الانفصال، وإنما التمايز بوصفه رؤية وطريقة في الحياة، كمجموعة من القيم التي تعكس خصوصية معينة، وهذه الخصوصية ليست مطلقة بطبيعة الحال وإنما فيها التركيبة الإبداعية التي تعبر عن تقاطع بين الهوية والوطن، فأنا لا أستطيع أن أفهم هوية بغير وطن، ولا وطن بغير هوية.

واشتبك د. عبد المنعم تليمة حول صيغة الأنا والآخر التي تحولت في مصر من جيل إلى آخر، بين مصري وعربي وإفريقي ومسلم. واليوم تطرح صيغة مختلفة وهي أننا يجب أن نسعى إلى أن نكون في قلب العالم، وإلا ضاقت بنا السبل. فمفهوم الثورة الصناعية الآفلة «أنا ضد الآخر» يضعني أنا المصري في كفة والعالم كله في كفة أخرى، ولكن لا توجد كفتان بل يوجد اندماج كامل في العالم كله. إذن أنا أكون في الآخر والآخر يكون فيّ. ونحدد الآخر/ العدو بدقة صارمة، كأن يكون العدو الصهيوني، مثلا، وهناك عدو متحقق ومتعين أمامي، وهو الآخر «الضد»، وفيما عدا ذلك فأنا لست ضده.

وكان اشتباك أ. يسري مصطفى بموضوع الهوية من منظور علاقتها بالدولة والسياسة والأدب، فقال إن الدولة الحديثة تطرح فكرة المواطنة التي تطرح بدورها مسألة الهوية، وعندما تصبح هناك أزمة في فكرة المواطنة فإنها تفجر مسألة الهوية على كل المستويات، كدليل على أزمة المجتمع. وتتفجر حينئذ قضية اسمها «الهوية» عندما تحدث إزاحة للقضايا الاجتماعية -مثل أزمة الدولة- متوجهة نحو المستوى الثقافي. وهذا ينطبق أيضا على فكرة الذات، فتخلق الأزمة ما يمكن تسميته نزعة الشخصنة التي تكون فيها الشخصية متوترة. وعلى هذا، فإن مسألة الهوية الجماعية من المفترض أن ينظر إليها باعتبارها قضية مزاحة وليست قضية حقيقية.

وكان تعقيب أ. إلياس خوري على ما يتعلق بالعالم الهجين والهوية، أنه يستخدم كلمة المجتمع الهجين لحل مشكلة الهوية التي يكره النقاش حولها، حيث يظهر في كل مرة من يتساءل عن هويتنا العربية. وقال إن الهوية تعني بلبنان ما يسمى في مصر «بطاقة شخصية»، أما فيما عدا ذلك من معانٍ فقد تم إيداعها في صفحات التاريخ. واللبنانيون لا يندمجون في حضارة وثقافة ثابتة، فهم في عالم ما يميزه أنه كله مهجن وكله يمتزج ببعضه. وعلى هذا، فإذا بحثنا عن مفهوم للهوية فلابد لنا من أن ننطلق من هذا الافتراض.

الثبات والتحول/ الهوية والوطن

وردا على التعريف الذي قدمه د. محمد برّادة عن الهوية والوطن والسياسة والأدب، طرح د. سيد البحراوي هذا التساؤل: كيف يكون مفهوم الهوية متحولا؟ وقال د. سيد البحراوي إنه يفهم من كلام د. محمد برّادة أن كل شيء متغير، هذا لا نقاش فيه، ولكن عند الحديث عن الهوية لا بد من بعض الثوابت. فهناك ثوابت تجعل الظاهرة متميزة عن غيرها من الظواهر. ونحن في لحظة تاريخية تجعلنا نؤكد ذلك بصورة علمية، بدلا من أن نهرب من السؤال. ويمكن أن يكون بعض التفصيل عن موقف الماركسية من مسألة الهوية أمرا مفيدا في هذا الصدد.

وأوضح د. عبد الباسط عبد المعطي أنه قد فهم أن ما يقصده د. برّادة من الثبات هو التعامل مع بعض القضايا على أنها محسومة، فتبدو كأنها ميتافيزيقية أكثر منها متحولة.

ما السياسة ؟ وما الأدب السياسي ؟

اقترحت د. لطيفة الزيات على المشاركين الاتفاق حول ما الذي يعنونه بالسياسة، حيث أعربت عن خشيتها من عدم الاتفاق على المعنى الفعلي من وجهة نظرها، وصاغت سؤالها كالتالي: هل السياسة هي إعادة إنتاج مجتمع من المجتمعات في خدمة الدولة أو النظام الحاكم أو الطبقات الحاكمة؟ هل هي أن يردد المرء مقررات السلطة؟ أم هي في البحث دوما عن الأفضل والتغيير وصولا إليه؟ ثم أردفت أنه إذا كانت الإجابة كامنة في الافتراض الثاني فإن روميو وجولييت هي مسرحية سياسية من الطراز الأول.

وقرر د. فيصل درّاج أنه من جانبه قد تحول من استخدام كلمة «سياسي» بمعنى الحزب أو «الأيديولوجيا» المتكلسة، إلى استخدامها بمعنى المواطنة والتاريخ. فالمواطنة شيء مشخص، وبالتالي هي موقف سياسي. كما أن الأدب يحمل ويوجه أيضا موقفا سياسيا عندما يعيد كتابة التاريخ الذي ينتمي إليه، من وجهة نظر المتغيرات الثقافية والاجتماعية. وحدد د. فيصل فكرته في أن

سياسة العمل الأدبي هي العودة للتاريخ، ثم أضاف أنه يعتبر السياسة موجودة في كل ما يكتب، وهي شيء عفوي موجود كرؤية في استعمال اللغة وفي التعامل مع الأنباء... إلخ.

أما عن ما ورد في ورقة د. فيصل درّاج حول العلاقة بين الأديب والسياسي، فقد اقترح أ. إلياس خوري أن يتم التخفيف من التعميمات، فالورقة تتحدث عن الأديب والسياسي، بينما لا يوجد هذا، وما يوجد أدباء وسياسيون متباينون. وهذا لا يجعل للأديب موقفا ثابتا في مواجهة موقف آخر لغيره، فهناك أدباء مرتبطون وغير مرتبطين بالسلطة.

وقد حدد د. فيصل درّاج الإجابة في أن ما تحدث عنه في ورقته هو الرؤية، ولم يقصد الأفراد. فهناك رؤية للأديب - بمعنى الأديب الحقيقي. هذه الرؤية نزوع إلى النقد المستمر، ومكافحة التلقين، تقديم ما هو جوهري في الواقع، في حين أن السياسي يميل إلى الثبات وإلى أحادية القراءة وإلى القمع.

وإذا كان ما قدمه د. فيصل هو الاختلاف بين موقف الأديب وموقف السياسي، فقد قدم لنا د. حسن حماد ما يربط بين الأدب والسياسة، منطلقا -حسب وجهة نظره - من البعد الإستاطيقي، فعندما تتحقق فكرة الحرية أو العدالة يتحقق الجمال، مثلما يتحقق من خلال سعي رجل الأدب بالمعنى الثوري، وليس بمعنى الانخراط في إبقاء الوضع على ما هو عليه.

ثم تحدث د. محمد برّادة عن العلاقة بين الأدبي والسياسي في ظل الأزمة التي تواجه كلا منهما. وأوضح أنه في هذه الحالة يميل إلى الاقتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة بتفاصيلها والقادر على مساءلة الخطابات الأخرى يستطيع، مع التجربة، أن ينجز النقد العميق للبنيات القائمة على أساس مغاير للاعتبارات السياسية، وهنا تكون الجدلية بين الأدبي والسياسي شيئا معقدا، في انتظار حل معضلات أشمل، أي العلاقة مع الحقيقة والتكنولوجيا... إلخ.

ومع الأزمة يشرق ملمح للتفاؤل، إذ أضاف د. برّادة أنه يظن أن الأدب -الكتابة- يستطيع بوصفه ضرورة أن يحدث ثقبا في العتمة، وقال «إذا كنا عندما نكتب نعطي ونهدي الكتابة دائما لأولئك الذين لا يملكونها، فإن هؤلاء يعطون للكتابة ضرورة لا يمكن بدونها أن توجد» .

الأدب والمجتمع... الأيديولوجيا والمعرفة والدولة

كانت إحدى الأوراق التي أثارت هذه الموضوعات هي ورقة أ. فخري صالح التي علّق عليها د. محمد برّادة، مستفسرا عن السبب في التوقف عند ألتوسير وماشري وإيجلتون فقط، رغم وجود إضافات مهمة أخرى حول مفاهيم الأدب والأيديولوجيا والتاريخ، مثل مفهوم باختين الذي يرى أن الأيديولوجيا ليست هذه المنظومة لكشف موقف معادل، ولكنها علاقة موجودة أساسا في اللغة، وأن النص الأدبي، لكونه يغير الوعي الذي استعمل هذه الأيديولوجيا، فهو لا يعيد إمساكها بل هو يضعها موضع تساؤل لأنه يكتب عن أشياء ليست تامة.

وأضاف د. برّادة أن الورقة أهملت التحليل الذي قدمه ماشري عندما حاول أن يعرف الأيديولوجيا، فقال إنه كناقد أدبي يستعمل لغتين، لغة يحاول أن يكون فيها علميا -كأنما يحاكي لغة العلم- وأخرى هي لغة الصورة. إذن، في اللغة الثانية توجد أيديولوجيا. وهو يحلل اللغة ويخرج بأن كل مبدع له فلسفة لكنه ليس فلسفيا، فهو يتجاوز كل هذه الأشياء. فالكتابة قيمة مطلقة، وحتى عندما يلتحم الشعر بالفلسفة فهو تأمل تعجز عنه الفلسفة التي تتقيد بمفاهيم ومصطلحات ومقولات.

وفي مناقشة د. فيصل درّاج لورقة أ. فخري صالح، أوضح أن بالنص تقديما لألتوسير على أنه اتفق مع الماركسية التقليدية في التعامل مع الأيديولوجيا على أنها وعي زائف، وبالتالي فهناك وعي حقيقي. مثلا تحمل الطبقة العاملة الوعي الحقيقي، بينما تحمل البورجوازية الوعي الزائف، بينما يرى د. فيصل أن ألتوسير لا يتعامل مع مفهوم الحقيقة بل مع مفهوم الوعي الصحيح الذي هو نسبي، وأن ألتوسير ألح في كتاباته الأخيرة على الرفض الشامل لمفهوم الحقيقة، وما عنده هو الاقتراب اللولبي والمترابط من شيء يمكن أن يظهر كحقيقة، وهو لا يضع الأيديولوجيا في مقابل الحقيقة بل في مقابل العلم. وحيث إن الأيديولوجيا عند ألتوسير هي شيء نسبي، فإن الوصول إلى الحقيقة يتعذر، وعلى هذا تبدو الإشكالية التي قدمها مختلفة تماما. أما عن الأدب والمعرفة فقد أكد ماشري أن الأدب نوع من الوهم، وهو ميكانيزم ما بين التخييل والوهم. و«التخييل» عبارة عن التمازج اللامتجانس بين الخيال ووقائع الحياة المادية. وكانت إشكالية ألتوسير تدور في إطار تاريخ ونشوء المجتمع البورجوازي، حيث قال إنه لا وجود للأيديولوجيا بشكل عام، وما أتحدث عنه هو شكل الأيديولوجيا في النظام الرأسمالي. والأدب عند ألتوسير ليس المعرفة، وإنما هو منتج معرفي. فتحليل النص الأدبي يفضح الأيديولوجيا العامة، في إطار عملية التحويل الأدبي، وبهذا ينتج معرفة. وهذا ما يتضح من دراسات ماشري.

وإزاء ما بدا في الحوار حول علاقة ماشري بألتوسير، أوضحت د. أمينة رشيد أن ما بين ألتوسير وماشري ليس سلسلة، ولكنها مداخل تخلق شبكة مركبة. ألتوسير لم يدخل الأدب ضمن أجهزة الدولة الأيديولوجية، ولكنه رآه ظاهرة بورجوازية تنتج من

خلال نظام التعليم الذي هو جهاز أيديولوجي يكرس للتناقض الطبقي. وعند ماشري يخترق الأدب الأيديولوجيا. وأضافت د. أمينة أن ما تراه مهما جدا عند ماشري هو مفهوم المرآة المتكسرة الذي يتجاوز المفهوم القديم للانعكاس، ويعطي الأرضية النظرية لمفهوم عن النص المشترك. أي أن النص ليس نصا واحدا، ولكن تسهم فيه رؤى مختلفة ولغات مختلفة، وكل هذا له علاقة بالتركيبة.

وفي تعقيب، فخري صالح أشار إلى الطبيعة الاختزالية لورقته التي انعكست في محاولة استعراض مفهوم الأيديولوجيا، من خلال ثلاثة مفكرين، في حين أن إنجاز المهمة كان يستدعي بعض الإضافات وإعادة الفحص.

وأوضح أ. فخري صالح، فيما يتعلق بما طرحه د. فيصل درّاج، أن فكر ألتوسير ليس متجانسا تماما، وإنما توجد اختلافات في مراحله المختلفة تشير إلى وجود تناقضات في تفكيره في بعض الأحيان حول مفهوم الأيديولوجيا ومفهوم الحقيقة الراهنة... إلخ.

ثم أشار أ. فخري صالح إلى نصوص واضحة لدى ألتوسير، توضح أنه كان يدخل الأدب ضمن أجهزة الدولة الأيديولوجية الثقافية. كما أوضح أنه ، شخصيا، يميل إلى تفكير باحثين عن الأيديولوجيا، وبالتالي تكون العلاقات اللغوية نفسها مشبعة بالأيديولوجيا، وهذا لا يلقي بظل سالب أو موجب على الأيديولوجيا، على عكس ألتوسير وماشري وإيجلتون الذين يقدمون تصورا سالبا لها، وهو اتهام للأيديولوجيا البورجوازية التي تتخلل الحياة في الغرب ومناهجه.

أما عن علاقة المعرفة بالسلطة السياسة فقد أوضح أ. يسري مصطفى أنه يرى الأدب كفرع من فروع المعرفة يستفيد من تقدم الفروع المعرفية الأخرى التي ترتبط بالسلطة في المجتمعات الحديثة. وفي العالم الثالث هناك أزمة في السلطة، وبالتالي أزمة في المعرفة والأدب. وعلى هذا طرح أ. يسري هذه الزاوية لرؤية العلاقة بين السياسة والأدب.

وفي هذا الصدد أوضح د. فيصل درّاج أن الرواية العربية والقصة القصيرة والمسرحية التي هي الشكل الأرقى من المعرفة العربية الموجودة الآن، قد تشكلت خارج أجهزة الدولة الأيديولوجية والسياسية. وعلى هذا قرر أنه يتعرف على المجتمع من خلال الرواية والقصة القصيرة والمسرح، وليس من خلال علوم الاجتماع والتكنولوجيا التي لها علاقة بأجهزة الدولة.

النقل عن الغرب ونظرية عربية في النقد الأدبي

رغم ما أثارته المداخلات والنقاشات حول إسهامات المدارس المتنوعة في الفكر النظري، من تدفق واستمتاع وحماس، إلا أنها أثارت شجونا وحماسا كبيرين لمناقشة قضية النقل عن الغرب. وقد كانت تلك القضية من أكثر القضايا التي تباينت بشأنها الآراء، وصاحب النقاش حولها الكثير من الانفعال. وبطبيعة الحال كان هذا الانفعال متناسبا مع ارتباط هذه القضية بمصير كل من الأدب والوطن، وهما الهمّان اللذان اجتمع الحضور على الارتباط بهما.

انقسمت الآراء بشأن الأولويات أمام الجهود النظرية في المنطقة العربية. فحبذ البعض دراسة أحدث الإسهامات النظرية على مستوى العالم، لإغناء الحياة الفكرية العربية، ومواجهة ما تعاني منه من فقر وفوضى. بينما أدت ثورة محمد عفيفي مطر على هذا الاغتراب إلى القول إن المواجهة تتطلب قبل أي شيء آخر الانغماس في تفاصيل الواقع والإبداع من خلاله. وفيما يلي نستعرض آراء الفريقين وتعقيبات الأساتذة مقدّمي الأوراق.

بدأ الحوار بتساؤل أ. حلمي شعراوي عن السبب وراء بحث المثقف العربي عن «الخارج»، وكانت الإجابة من وجهة نظره هي أن المجتمع العربي رافض بشكل مخل لكل القوانين المتعارف عليها لفكر التغيير، ابتداء من ابن خلدون وانتهاء بالجرامشية وما بعدها. كما أن الكتلة المجتمعية لا تشهد تفاعلات حقيقية تتصف بالحيوية التي تفرز أشكالا خاصة بها. ويدلل أ. حلمي شعراوي على ذلك بما شهده المجتمع العربي من أحداث ضخمة مثل الثورات المسلحة وثورة التحرر الوطني التي لم تفرز إلا تفاعلا هزيلا في الكتلة المجتمعية، ويستنتج من ذلك أن هناك حاجة في مجتمعنا لشخوص مثل لطيفة الزيات ومحمد عفيفي مطر نفسه، لكي تحدث تفاعلها الخاص مع الكتلة المجتمعية وتتخلق من خلاله، إذ أن الوضع الراكد هذا يعطي للأنتليجينسيا دورا كبيرا في الدفع بصور التخليق في المجتمع، في غياب المجتمع المدني. ويتساءل أ. حلمي شعراوي، إننا مغروسون في طين محمد عفيفي مطر، لكن أين هو الإنسان الطالع من الطين؟ ويضيف عندما تتحدث د. لطيفة الزيات عن المقاومة والتحرر أحبها بالطبع، وأتمنى أن يكون كل شعبنا في مثل حيويتها، ولكن هذه أحلام المثقف.

ويوضح أ. حلمي شعراوي أن الأوراق «النظرية جدا» التي لا ترضي البعض حصل عليها المركز، ويحفظها كملفات للمستقبل. على سبيل المثال، هناك مجموعة من شباب المركز تقوم بقراءة لتقنيات الدولة والهيمنة، والمركز يطالب الشباب بأن يقرءوا بتدقيق أكثر امثال ألتوسير وبولانتزاس. وهذه القراءات الجيدة هي ملفات للمستقبل، ولطيفة الزيات نفسها مازالت ملفا للمستقبل.

وكانت وجهة النظر الأخرى تبحث في كيفية النقل، وما سوف يترتب عليه، وقد عبر عنها أ. إلياس خوري منذ الجلسة الأولى بطرحه سؤالا عن موقعنا كعرب وموقع الثقافة والكتابة العربية من هذه الموضوعات. هل نحن داخل النقاش أم متلقين لما يدور في

الخارج؟ وإذا كنا جزءا من هذا النقاش، إذن فما هي الاتجاهات الموجودة بالثقافة العربية التي تعارض هذه الطروحات أو تعطيها اتجاهات مختلفة؟

وجاء سؤال د. فريال غزول في الجلسة الثانية في الاتجاه نفسه. حيث تساءلت عن مدى صلاحية ما قدم عن الأدب والأيديولوجيا والتاريخ والمعرفة والوعي الذي تشكل في أوروبا، مع أدبنا وأيديولوجيتنا ووعينا ولا وعينا؟ واستكمل السؤال د. سيد البحراوي، إذ استفسر عن كون ما قدم عرضا ونقلا للمعارف أم إعادة إنتاج لها حتى يكون لنا أي للنقاد العرب - إسهام في إنتاج المعرفة العلمية المعاصرة حول هذه القضايا؟ وفي نفس السياق أعربت د. رضوى عاشور عن قلقها لغلبة مساحة النقل على مساحة الاجتهاد، وأوضحت مدى حاجتنا إلى أن نتجاوز دور النقل، وأن ننقل بدقة أكثر إذا ما أردنا أن ننقل. وهذا يستدعي الأخذ في الاعتبار أن المفردات يكون لها معانٍ مختلفة مع اختلاف السياقات، فمن يتحدث عن الوطن في أوروبا أو أمريكا، يمكن أن يفهم على أنه شوفيني أو حتى نازي، أما في سورية أو العراق أو غيرهما فيفهم على أنه تقدمي.

وأوضح أ. مريد البرغوثي الفرق بين نقل التكنولوجيا الذي هو بمثابة خدمة عظيمة لتطورنا والنقل في الأدب، لأن وضعنا في الأدب مختلف. فالعرب اخترعوا نصوصا، وهذه النصوص موجودة منذ مئات السنين وتكتب في هذه الأيام، وبالتالي لسنا بهذا العدم واليتم والفقر الإبداعي كما نحن في مسألة الاختراعات التكنولوجية. أما مسألة نقل النظريات الأدبية الغربية، فهذا ما يصيب بالملل، فالعالم ليس أوروبا وأمريكا فقط، فهناك أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقية بالاجتهادات التي بها.

والنقطة الثانية التي أثارها أ. مريد البرغوثي هي أن النقل يتم في شكل تقديم ملخصات لما يجري في الغرب. وهكذا، إذا أنا اختلفت مع ما يقوله ماشري، هل اختلف مع من يعرض له أم مع ماشري؟ وإذا ناقشنا خلافاتنا حول ماشري فهل هذا هو الشيء الوحيد الذي نستطيع عمله؟ ومد الشاعر محمد عفيفي مطر الفكرة على استقامتها، حين أشار إلى مناخ الواقع العربي الذي تساهم في إغلاقه الملفات المغلقة التي تم الحديث عنها، وإلى أن استخدام مصطلحات مثل الدولة والطبقة والهوية التي لا تساوي في الواقع الذي أفرزها ما يقابلها في اللغة العربية والواقع العربي الذي يعاني معظمه من الأميه والتهميش، هذا الاستخدام يعني تزييفها وإخضاعها لمنطق العقل الراكد الرافض للعمل والإبداع الحقيقي. وهذا نقل مغلوط، حيث إن الكلمات ليست ألفاظا في اللغة، وإنما هي مجموعة من المبادئ والتوالد العضوي. وأوضح أ. عفيفي مطر مدى ضجره من تكرار ما يسمع وما يقرأ خلال أربعين عاما مضت، ومن ترديد عبارة إننا في مراجعة وإعادة قراءة، لنفهم ماذا يجري في العالم. وهذه العبارة تعكس تصور المثقفين وأصحاب الأفكار السياسية عن أن العالم مكتوب، وهذا خطأ فادح. وعلى حد تعبير أ. عفيفي مطر «الدنيا ليست مكتوبة ولا تقرأ بنظارات من الكرتون».

وأخيرا طالبت أ. سهيلة زين العابدين بدراسة نظريات وضعت في النقد الأدبي من منظور إسلامي.

وكان في تعقيب كتّاب الأوراق بعض الإجابات عن التساؤلات، وكان هناك أيضا تفاعل مع الأفكار المطروحة من الحضور. وفي هذا السياق أوضح د. حسن حماد اختياره لمدرسة فرانكفورت لتناولها، بسبب تشابه همومنا الثقافية مع الهموم التي انطلقت منها أفكار هذه المدرسة، وهي المتعلقة بانهيار الحركة العقلانية وظهور الاتجاهات الفاشية.

وأوضح أ. فخري صالح أن نظرية الأدب في هذه المرحلة ليست من إنتاج الغرب وإبداعه، وهناك إسهامات كثيرة من أوروبا الشرقية ومن الهند، وهناك أيضا إيهاب حسني من مصر وإدوار سعيد من فلسطين. فلماذا إذن ننظر إلى نظرية الأدب العالمية كأنها إنتاج الغرب فقط وبشروطه الذاتية؟

واستنتج أ. فخري صالح أن نشأة الحساسية تعود إلى مسألة الهوية الموجودة للثقافة العربية التي يريدها البعض، وإلى الصدام مع الغرب. وأشار إلى أن هذا غير موجود إلا في حالة العرب، فلم نسمع الإيرانيين يتحدثون عن نظرية أدبية إيرانية، ولم نسمع عن نظرية إفريقية في الأدب. فلماذا يجب أن توجد نظرية أدبية عربية تكون مستخلصة من النصوص العربية. وأشار أ. فخري صالح إلى أن الإحالة واردة هنا إلى الحوار الذي دار حول المجتمع الهجين والهوية، وما قيل عن القرية العالمية التي أصبحنا نعيش فيها. وأكد أنه لا يرى ضرورة لإحداث قطيعة مع الغرب، وما يمكن أن يؤدي إليه مثل هذا المفهوم من حديث عن نظرية في الأدب الإسلامي، بل على العكس فإن إحداث تواصل مع الغرب يمكننا من تأمل واقعنا بصورة أفضل بكثير.

وتساءل أ. فخري صالح عن السبب في إجازة نقل التكنولوجيا وعدم إجازة نقل الثقافة. وأوضح أنه يرى أن أي إنتاج معرفي يمكن استخدامه بإحداث علاقة نقدية معه، وهذا ينطبق على الثقافة مثلما ينطبق على التكنولوجيا. وبين المزاح والجد استسمح أ. فخري صالح الحضور في أن يكون سيئ الظن قليلا، وأن يستنتج أن المبدعين يفضلون الالتفات إلى نصوصهم عن التركيز على أي شيء آخر، وهذا لا ينفي أنه يرى أشياء ناقصة في الورقة المقدمة، وأنها في حاجة إلى التطوير.

وتحدث د. محمد برّادة عن أهمية الفكر النظري للأدب، فقال إنه يجب أن يوطن النشء على أن يكتب ويبدع ويفكر فيما يكتب

ويبدع. وهذا لا يعني مسايرة النظريات، فالفكر النظري هو نقد جاد بدون استثناء، والشاعر بالتأكيد ناقد لما يكتبه، حتى عندما يرتقي إلى لحظة اللاوعي. وبالتأكيد علينا أيضا أن نبلور هذا الفكر النظري بشكل أكثر عمقا، وأن نكف عن محاولة تلافي أن نفكر نظريا في الأدب التي أمضينا فيها عقودا كثيرة، وأن نكف عن أن نأخذ أشياء من خلال الأسباب، كما يتم انتقاء مفهوم الالتزام على سبيل المثال، وأن نعرف كيف ندرج أي أثر سواء كان إبداعيا أو فنيا في صيرورة، وفي صيرورة الثقافة العربية.

أما عن ما طرحه أ. إلياس خوري حول موقعنا من الفكر النظري الغربي، فقد ذكر د. محمد برّادة تعقيبا عليه أننا أصبحنا الآن مؤهلين لأن ننتقل من وضعية المتلقي البريء، أو الذي يصطنع البراءة، إلى الإقلاع والتهيئة لمرحلة النهضة. ونحن مؤهلون بمعنى أن هناك آلاف الجامعات والطلبة والشباب والطلائع على كل حال.

وأعرب د. محمد برّادة عن خوفه من ردود الفعل التي تركز على الخصوصية، وتساءل هل كان ألتوسير يكشف عن مرجعيته الفكرية ثم يكتب، أم كان يستمر فيها دون أن يقول؟ وأكد د. برّادة أن النص الخارجي يلاحقنا، وأن كل شخص مطالب بأن يحدد موقفه من معالم عصره. فما داعي الخوف من أن نقول ألتوسير؟ وهل كان مريد البرغوثي يستطيع أن يكتب القصيدة كما يكتبها الآن لولا وجود تراث شعري عربي؟ وقال د. محمد برّادة إننا يجب أن نثق بخصوصيتنا بدون شعور بالنقص، فهو يرى أيضا أن من حق أي مبدع أن ينتمي إلى قبيلة المبدعين في العالم، ويرى أيضا أن الرواية - على سبيل المثال - ليست شكلا بورْجوازيا ولا عالميا، وإنما هي شيء نستعمله مثل الكمبيوتر، وما يهم هو ماذا نفعل به.

وفي تعقيب د. فيصل درّاج قرر أن جميع المفاهيم التي تم تناولها تنتمي إلى تاريخ ثقافي معين، ولا يجب استعمالها في الواقع العربي إلا إذا حورت وغيرت منها أشياء وأضيفت إليها أشياء أخرى، وأن تقرير «التميز والحرية» الذي قدمه مهدي عامل يعد من الاتجاهات القليلة في هذا المجال.

وأخيرا، قال د. فيصل درّاج إنه شعر بالحزن والألم وهو يستمع إلى ما قاله الشاعر عفيفي مطر ومريد البرغوثي. والسبب في ذلك أنه يعتقد في صحة ما قالاه من أن الناقد له أن يتعلم من الثقافة الكونية، إلا أن الشيء الأساسي هو أن يقوم بتطبيق ما تعلم على الإبداع الثقافي الخاص به. وشكر د. فيصل درّاج الشاعر عفيفي مطر لما أثاره من شجن، حيث هناك الكثير من المواهب الكبيرة - مثلما أشار مريد البرغوثي - ألقي عليها الغطاء وهمشت، ولذلك وجب توجيه الشكر أيضا إلى مريد البرغوثي.

ثانيا- الأدب المعاصر في مصر

دارت نقاشات المحور الثاني حول الأدب المعاصر في مصر من خلال ثلاث ورقات، الأولى عن الشعر للأستاذ شعبان يوسف «التجليات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات»، والثانية عن القصة للأستاذة مي التلمساني «الكتابة على هامش التاريخ: مصر - الغياب»، والثالثة دراسة تطبيقية عن رواية بهاء طاهر «الحب في المنفى». وقد أثار عنوان ورقة الأستاذة مي التلمساني تساؤلا عند د. محمد برّادة، وهو لماذا نقول إن الشباب يكتبون على هامش التاريخ؟ لماذا لا نقول إنهم يكتبون داخل ومع التاريخ المغلق؟ وأوضح د. محمد برّادة أنه يعتقد أن هذه هي المشكلة الأساسية، وهي أننا نكتب في إطار مغلق، وربما يكون حلما طوباويا أن نحاول إيجاد ثقب داخل هذا التاريخ المغلق من خلال الكتابة.

واتفقت أ. مي التلمساني في تعقيبها مع ما قاله د. برّادة، ولكنها أضافت أن الأحداث تجري في دائرة مغلقة، ولن تكون الكتابة محاولة لإحداث ثقب في التاريخ المغلق إلا إذا وعى الكتاب أنفسهم بذلك.

واستلفت نظر د. فتحي أبو العينين أن كاتبي الورقة عن الشعر والقصة من الشباب المبدعين، فكان تعليقه حول ظاهرة إيجابية هي أن ينقد مبدعون شباب أعمال زملائهم من الجيل نفسه. وهذا ما اعتبره ميزة لم تتمتع بها الأجيال السابقة عليهم.

مفهوم الجيل والعلاقة بين الأجيال

أما عن «مفهوم الجيل» وما تحدث عنه أ. شعبان يوسف من جيل الستينات والسبعينات، وهكذا، فقد علق أ. إلياس خوري على هذا الأسلوب مشيرا إلى أنه لا يفهم هذا الأسلوب ولا يستخدمه. وأشار د. فتحي أبو العينين أيضا إلى هذه النقطة موضحا أن مفهوم الجيل على هذا النحو ملتبس، ودلل على ذلك بما أشار إليه الباحث من القطيعة التي حدثت بين السبعينيين وما قبلهم، وهو شيء غير مألوف بين الأجيال المتتابعة، حيث إن المعرفة مستمرة، وتبقى من الماضي ملامح في المستقبل، ويحتوي الماضي أيضا على إرهاصات للمستقبل.

وأضاف د. فتحي أن الأستاذ شعبان يوسف قد قسم السبعينات إلى نماذج، حلمي سالم وأمثاله، وحسن طلب وأمثاله، وأمجد ريان وأمثاله، وأوضح أن بينهم فروقا كثيرة، فكيف إذن يقول إنهم تخلصوا من الشائب الستيني والمألوف الستيني، وكأنهم وقفوا في سنة ١٩٧٠ وأغمضوا أعينهم عما سبق، وعن كونهم من نتاجه أو تعلموا منه أو قرءوا له. وبعد ذلك أفرزوا ما أفرزوه، رغم الاختلافات

بينهم، ورغم أنهم يعيشون مع السابقين لهم في مجتمع وسياق واحد.

وقد عقب أ. شعبان يوسف على هذا بأنه لم يستخدم كلمة جيل السبعينات إلا بمعنى مجازي، حيث لم يحدد إلى الآن مفهوم للجيل، وأنه قد عرّف هذا الجيل بأنه شريحة صغرى من الجيل الذي تكوّن في الستينات على هامش هزيمة ١٩٦٧، ولم يقصد بشوائب الستينات أي هجاء، بل إن كلمة شوائب هنا ليست بالمعنى الأخلاقي.

التفاصيل واللامكان

وتساءل أ. إلياس خوري عن المفارقة في أن يركز الأدب الذي يصدر الآن، كما وصفته مي التلمساني، على التفاصيل، وهو أدب اللامكان، فكيف إذن تكون التفاصيل بلا أمكنة. وأشار إلى الأدب اللبناني الذي يقوم هذا الاتجاه فيه أساسا على العلاقة بالأماكن المحددة، أما أن تستقيم التفاصيل بلا أماكن فهذا ما لا يمكن استيعابه.

وقد عقبت أ.مي التلمساني على هذا بأنها كانت تقصد باللامكان عدم تحديد المكان الجغرافي بالاسم المتواجد له على الخريطة، سواء كانت خريطة الدول أو الأحياء أو الشوارع، وإنما وجد مكان مثل الغرفة والبيت، وبالطبع لابد أن يكون هناك مكان وزمان للنص ليتم فيه السرد.

الحب في المنفى

تخوف أ. إلياس الخوري من الإجماع على الترحيب برواية «الحب في المنفى»، حيث إن الرواية رغم أنها تقوم على الحنين إلى الزمن الماضي، إلا أنها لا تثير فقط الحزن والمتعة والإجماع، ولكنها تثير أيضا أسئلة مرتبطة بالزمن الذي نعيشه وافتراضاته ومفارقاته، والأسئلة لا يمكن أن يكون عليها إجماع، وهذا يمكن أن يطرح أن هناك مشكلا في التلقي.

ثم تساءل أ. إلياس خوري عن السبب في اللجوء إلى استخدام الحبكة كذريعة في الرواية، وعلى سبيل المثال، هناك حكاية الأمير السعودي رغم كل دلالاتها المباشرة على واقع الحياة الثقافية العربية في الخارج والداخل. وقال إنه يرى أن الرواية لا حاجة بها إلى ذلك، حيث إنها مبنية على شكل ذكريات وتداعيات، وهذا على عكس رواية «خالتي صفية والدير» التي لم تكن الحبكة بها ذريعة، بل موضوع الرواية نفسه.

واقترح د. فتحي أبو العينين زاوية في قراءة الرواية تضمها مع روايات الرحلة للغرب والمثاقفة، مثل روايات الطيب صالح و«الحي اللاتيني»، و«عصفور من الشرق». والفرق الذي يراه د. فتحي أبو العينين بين الرواية وهذا النوع من الروايات هو أن البطل أقام بالخارج وهمّ الوطن الذي يحمله همّ ثابت، وهو همّ يتحرك ويعمل ويجدد في الأثناء التي يعيش فيها البطل تجربة المثاقفة والجدل بين الأنا والآخر.

واقترح د. محمد برّادة قراءة للرواية تنطلق من العلاقة مع الزمن بالنسبة للراوي في المنفى الذي انتزعت منه اللغة الأقرب إلى نفسه والمثلثة بكل الحمولات النفاذة: من المسئول عن انتزاع العلاقة مع اللغة؟ وكيف يعيد هذه العلاقة؟ والزمان... أي زمان هو؟ هل زمن انتهى، أم هو زمن التاريخ أم هي كل هذه الأزمنة؟

وقال د. برّادة إننا إذا حاولنا أن نقرأ الرواية من خلال علاقة اللغة والزمن، سنجد بالفعل أن «الحب في المنفى» تقوم على بنية متقابلة أساسية، وهي ما يمكن أن نطلق عليها «بنية الانحطاط»، وبقدر ما يبدو المجتمع أو التاريخ مقفلا أو مسدود الأبواب، بقدر ما بدا الراوي وصديقه إبراهيم ثم بريجيت جميعا في مأزق. هذا المأزق هو كيف يستطيعون استئناف الحياة رغم الهزيمة، وهل تكف تجربة الحب؟ والحب هنا لا يجب أن نأخذه بالمعنى المتداول، ولو كان عميقا، الحب هنا ينتهي نهاية سعيدة، حيث ينجح لأنه يعيد كل شخص من تلك الشخصيات المهزومة إلى ذاته، أعادهم إلى ما سكت عنه. وهذا يمكن أن نعتبره ربحا، ويمكن أن نعتبره خسارة، لأنه يواجه سؤالا كبيرا هو سؤال العلاقة مع الموت.

وقالت د. شيرين أبو النجا، تعقيبا على النقاش، إن كل من يقرأ الرواية يمكن أن يرى فيها أشياء مختلفة عن الآخر وفقا لإحساسه بها. وإنها، شخصيا، تختلف بعض الشيء، حيث لا تنتمي إلى جيل الستينات ولا حتى السبعينات، وما حاولته في قراءتها هو الإجابة عن تساؤل: هل ما طرح في الرواية هو انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟ وأن ما ذكر عن علاقة الأنا والآخر لا يفيد في محاولتها للإجابة عن هذا السؤال. وهي ترى أن جدلية الأنا والآخر والعلاقة مع الغرب لم تطرح كثيرا في الرواية، حيث إن الراوي عندما ذهب إلى الغرب كان عنده اكتفاء ذاتي، وكان متعاطفا جدا مع كل الأفكار التي حوله. وعندما ننتهي من قراءة الرواية نكتشف أننا متعاطفون مع جميع الشخصيات بما فيها موسى، فيما عدا الأمير حامد الذي كان شرا واضحا. وكانت الرواية اجترارا للذكريات، محاولة للإجابة عن الأسئلة والهزائم التي كان يواجهها من أجل همّ الوطن الذي حمله معه. ومن خلال هذا يكتشف ذاته ويعترف أنه أحب بريجيت، حيث كان يعتقد في البداية أن الذي جمعهما هو الشعر أو المأساة التي يعيشانها.

وكان تعليق صاحب الرواية الأستاذ بهاء طاهر منصبا على ما أثير من أن روح الرواية مقبضة أو متشائمة. وقال أ. بهاء طاهر إنه يعتقد أن الرواية حزينة وهناك فرق بين الحزن واليأس. والرواية حزينة حيث كاتبها حزين، ولأن الظروف التي كتبت فيها حزينة. أما اليأس فشيء مختلف. وبدون ذكر أسماء فكثير من القصص والروايات والأشعار العربية وغير العربية هي قصص وروايات وقصائد حزينة. وفي بعض الأحيان يوجد أمل من قلب هذا الحزن، وفعل الكتابة في حد ذاته يكون نوعا من المقاومة لليأس. وتنطوي الكتابة أيضا على عرض للحقائق أو محاولة لسبر أغوار الحقيقة، وهذا في حد ذاته نوع من مقاومة اليأس.

وأضاف أ. بهاء طاهر أنه إذا سلم بأن هذه الرواية حزينة، وهو لم يعتذر عن ذلك، فهو لا يوافق ولا يسلم بأنها يائسة.

ثالثا- دراسات عامة عن لطيفة الزيات

شكل «اللاشكل» والدافع إلى الكتابة عند لطيفة الزيات

أثارت ورقة أ. إلياس خوري نقطتين مهمتين متعلقتين بشكل ومضمون الكتابة عند د. لطيفة الزيات، فقد أثار ما ورد فيها عن اللاشكل في علاقته بدافع الكتابة عند لطيفة الزيات الكثير من المناقشات.

تساءلت د. فريال غزول عن معنى اللاشكل؟ وهل هو مقابل للبنية التقليدية؟ وهل يوجد في اللاشكل أنماط مختلفة لا تتفق أو تتطابق مع البنية التقليدية أو النهائية للرواية؟ وأوضحت د. فريال أنها كتبت عن رواية «الباب المفتوح» أنها تقترب في معماريتها -مجازا- من الكاتدرائية، أما بالنسبة للشيخوخة فهي تقترب من المتاهة. وعلى هذا يجب أن تبحث قضية اللاشكل جيدا.

وقال د. محمد برّادة إنه يرى أن اللاشكل يأتي في سياق زعزعة الشكل، بحثا عن شكل آخر، أي أنه اكتشاف تدريجي لأشكال أدبية متحولة، ولكن أهميتها تتحقق وتوجد داخل اللغة العربية.

أما عن رأيه حول كتابة لطيفة الزيات، فقد استعان بعبارة لعبد الله العروي في توضيحه، وهي (من الحب إلى التاريخ ومن التاريخ إلى الحب)، فتفسير كتابة لطيفة الزيات هو الوضع الذي عاشه كثير من الأدباء الذين تحولوا إلى مناضلين في ظل ظروف اجتماعية معينة الذين يستجيبون لنداء النضال، فيذهبون من الحب إلى التاريخ، ومن التاريخ إلى الحب.

وأوضح د. سيد البحراوي أن إلياس خوري لا يتهم أعمال لطيفة الزيات بأنها لا تنتمي إلى أنواع -وقد اقترح مصطلح «نوع» بديلا من مصطلح شكل- ولكنه يريد أن يقول إن الدافع لهذه الكتابة هو العجز عن الكتابة، والهروب إلى الحياة، هذا الدافع العميق جدا الذي يحفز عملية الكتابة فيما وراء الكتابة يخرج لطيفة الزيات من إطار التنميط التقليدي إلى أنواع.

أما عن «اللاشكل» فقد تساءل د. سيد البحراوي، هل هناك نص أدبي بدون شكل؟ ثم ربط هذا بمسألة الهوية وتساءل :هل هناك نص أدبي أو إنسان أو كائن أو ظاهرة بدون هوية؟

وأوضحت د. أمينة رشيد أنها تعتقد أن إلياس خوري يعلم أن أي شيء له شكل، مادام هو أدب وإبداع، وأن هناك ما يسمى بالشكل المجازي، وأنها لم تفهم ما قاله حول ثنائية الرواية التقليدية والرواية الجديدة، وأنها مشكلة نوع، وإنما فهمت أن المشكلة عنده في تفسير المكتوب بدخول الصوت الشفهي، وأن لطيفة الزيات في التداخل العميق بين الناطق والمنطوق أو الشفهي والمكتوب وبين الكتابة والتساؤل عن الكتابة، والحياة والتساؤل عن الحياة، إنما تخلق نوعا جديدا له شكل. وتعتقد د. أمينة أن هذا الشكل شكل في غاية الحداثة حيث يكون الكاتب خارج عمله، وكأن الأحداث تروي نفسها وهناك أيضا تدخل للراوي.

واقترح أ. عبد الرزاق عيد أن ما قصده أ. إلياس خوري ليس التنظير للشكل واللاشكل، وأن ما قاله هو صياغة نظرية أو مجازية لما يمكن أن نسميه الشكل المفتوح، وبالتالي فهو لم يتخلَّ عن أو يتجاوز النماذج المألوفة، ولا أظنه يقصد أن يرجئ إلى مفهوم اللاشكل، لأن اللاشكل الأخير لابد أن يتخذ له شكلا.

وأوضحت د. رضوى عاشور أن ما التقطه أ. إلياس خوري هو سمة في النصوص الاجتماعية. فعند لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» يقدم المشروع الإبداعي كتابة لا ينشغل فيها الفكر في المقام الأول بالذات، رغم وجود عناصر ذاتية. أما ما تلا ذلك فكان الشاغل الأساسي الذي ينتج الكتابة الجميلة والبديعة هو أزمة الشخصية، وهو ما تعود إليه الكاتبة المرة بعد المرة. وقد لاحظ أ. إلياس خوري أن شاغل أو هامش عدم القدرة على الكتابة هو الذي أنتج النصوص، وكان المحرك والدافع والأزمة المفجرة لهذه النصوص شاغل الحياة الذاتية.

ثم أشار، عبد المنعم تليمة إلى أن التغيرات الحادثة في العالم ذهبت بالاستقرار في الرواية والقصة القصيرة والفن عموما، وأنه يوجد اليوم صاحب رواية يسجلها على شريط كاسيت ويسير معها بالجيتار ... وهكذا.

وفي تعقيب أ. إلياس خوري، قال إن لطيفة الزيات، خاصة في «أوراق شخصية»، تريد أن توحد نفسها. إنها الكاتبة، المرأة، المناضلة المتعددة. وكانت المفارقة في الافتراض أنها توحد نفسها عندما تكتب، وحينما نقرأ نكتشف أن الكتاب مؤلف من صفحات لا تتوحد. فهي تقدم صورا مختلفة لنساء مختلفات. وأوضح أ. إلياس خوري أنه يرى أن هذا هو لبّ السؤال الأدبي والثقافي اليوم. وهو ينطلق من التهجين، أي التعدد، وحيث لا يوجد المرجع الأخير الذي يمكن أن نعود إليه، ويجب أن نكتب عدم وجوده، وقد كتبته لطيفة الزيات بطريقة مواربة، ولكن هذه المواربة هي عمل أدبي أنتج نصا يتميز بأنه لا ينتمي إلى نوع واحد، بل نصا من الممكن أن نضعه بسياق هذه النصوص الأخيرة.

لطيفة الزيات من النص المغلق عن العالم المفتوح والنص المفتوح عن العالم المغلق

اتفق د. فيصل درّاج مع ما طرحته د. رضوى عاشور حول مسيرة الكتابة عند لطيفة الزيات في ورقتها، «لطيفة الزيات من الباب المفتوح إلى كلمة السر»، وإن كان أضاف أنه على الرغم من وجود الثوابت التي ذكرت، إلا أنه كان هناك تطور واسع جدا في الرؤية. فرواية الباب المفتوح على المستوى البنيوي رواية مغلقة، رغم أنها تدافع عن التحرر، بينما النصوص الأخيرة هي نصوص جميلة حيث هي نصوص مفتوحة.

وفي تعقيب د. رضوى عاشور، أوضحت أنها تتفق مع ما قيل عن تغير الرؤية، وأن هذا واضح من السجن الذي يفتح على عالم فسيح إلى عالم سجن لا يستطيع الإنسان أن يخلق لنفسه فيه مساحة من الضوء غير الكتابة. لكن المفارقة أن النص المغلق -بالمقاييس النقدية المتعارف عليها في السنوات الأخيرة- كان تعبيرا عن رؤية عالم مفتوح، والنص المفتوح كان تعبيرا عن رؤية عالم مغلق. وهذه إحدى المفارقات الدالة في كتابة لطيفة الزيات. واتفق د. محمد برّادة مع ما قدمته د. رضوى عاشور، وإن كان أوضح أنه توجد عند لطيفة الزيات أكثر من «تيمة» متكررة، وهي العلاقة بالكتابة. والكتابة عند لطيفة الزيات مثل عملية هبوب أي انتزاع من الأرض. ونحن عندما تكتب كأنما نريد أن نقترب نوعا ما من الأرض، حتى بدون أن نسافر نقترب من التاريخ، ولكن بحثا عن أرض أخرى، أو بالأصح بحثا عن الآخر الموجود فينا.

وأثار د. سيد البحراوي ارتباط قضية الأوتوبيوجرافي في الأدب العربي بما قيل عن علاقة أدب لطيفة الزيات بحياتها، ودعا الحضور إلى تأمل مسألة أن يظل الكتاب في إطار خبرتهم الذاتية في النهاية، وألا يخرجوا إلى علاقة حقيقية إلى العالم الخارجي. وتساءل هل يحقق هذا النوع من الكتابة إنجازا كبيرا للأدب، رغم ما قد يتضمنه من إثراء عظيم في العمق الداخلي والاقتراب من الذات ونقل التجربة الشخصية؟

وكان رأي د. رضوى عاشور في هذه القضية، كما اتضح من تعقيبها، أن هناك أمثلة كثيرة على إنتاج غير أوتوبيوجرافي في الأدب العربي. وأن الأدب الأوتوبيوجرافي ليس مأساة، حيث هناك كاتب يغترف من معين الذات، وآخر كتب عن العالم الواسع من حوله. وما يهم هو نوعية الكتابة، وهل هي حقيقية في الحالتين. وبالتالي فالكتابة الأوتوبيوجرافية تنطلق من علاقة حقيقية جدا وللغاية. ولطيفة الزيات في قصة «كلمة السر» تقول على لسان الراوي « كنت أنتوي أن أحكي حكاية عبد الله»، هذا هو المشروع الأول ولكن هذا المشروع تحول إلى مشروع آخر، نتيجة للانهماك والانشغال الوجداني والعقلاني الحاد، فتبعثر المشوار، وأصبحت الحكاية هي حكاية الأنا، وأصبحت الأنا هي مركز الكون الروائي، وتعاود لطيفة الزيات تناوله من زوايا متعددة.

وقدمت د. فريال غزول تساؤلا عما جاء في قصة «كلمة السر» حول السجن الداخلي والخارجي، وأشارت إلى الجانب الفانتازي في هذا، أي هل يكون في استطاعة الإنسان أن يُخرج من السجن لو أراد نوعٌ من التمني أم ما هو حاصل فعلا؟ واقترحت د.رضوى عاشور إجابة تفيد بأن الفانتازيا في هذه القصة لا يمكن النظر إليها في استقلال عن التجريب، بمعنى أن انفتاح السجن في لحظة الإرادة لا يمكن أن يتم في نص واقعي، وبالتالي فلطيفة الزيات تنسج هذا العنصر الفانتازي مع العنصر التجريبي في القصة.

لطيفة الزيات وكتابة المرأة

وأثارت ورقة د. سامية محرز «المرأة والوطن في كتابة لطيفة الزيات» النقاش حول ما يسمى بالأدب النسائي، وقد أكد د. فيصل درّاج أنه لا يرى أن لطيفة الزيات تندرج مع سحر خليفة وحنان الشيخ في الأدب النسوي لسبب بسيط، وهو أن سحر خليفة مثلا تعتبر أن المرأة هي الوطن، والرجل هو عدو الوطن، بشكل جعل العدو الإسرائيلي هامشيا، في حين أن لطيفة الزيات تجعل الوطن صورة مشتركة خلاقة تصنع الإنسان المتحرر والمبدع سواء كان رجلا أو امرأة.

وكان للدكتور فيصل درّاج ملحوظة أخرى على الورقة وهي أن بها تصنيما للأدب والتعامل معه كأنه شيء متجانس، يصنع كتاب متجانسين يتساوون في الفكر والموقف والأيديولوجيا، وهذا غير صحيح فهناك أدب من أجل الوطن، وهناك أدب ضد الوطن. وكما يعتقد د. فيصل فإن بعض نماذج من الأدب الفلسطيني والأدب القومي البعثي في الستينات والسبعينات وشكل الأدب

الاشتراكي، هو أدب مناهض للوطن، وبالتالي فإن تقدير الأدب كما لو كان ذاكرة الوطن فيه نوع من التقديس والتصنيم.

وقد عقبت د. سامية محرز على هذا بأن قالت إن الجمع بين الكاتبات الروائيات لا يعني بالمرة تسطيحهن وتعميم المقولات عن أعمالهن، فكل كاتبة تتباين في كتابتها بأدوات وتقنيات مختلفة، ومن وجهة نظري فإنه ليس هناك ما يعني أنهن لا يشاركن في كتابة الوطن، وأنا لا أجمع بين د. لطيفة وآسيا جبار وأهداف سويف في مقولة مخفية منها أقول إن كلهن مثل بعضهن.

وأوضح د. محمد برّادة أنه لا يرى ضرورة للاستشهاد الذي قامت به د. سامية محرز بأندرسون، حيث إن مسألة الوطن ارتبطت بالوجدان، بمعنى أن هناك من لا يحبون وطنهم، مثلما قد لا نحب أمهاتنا وآباءنا، فالمسألة وجدانية معقدة. ولكن عندما نستخدم كلمة مجتمع ينضغط المصطلح، لأن المجتمع يقوم على صراعات محددة. أما عن كون الوطن يعطينا انطلاقة فهذا شيء طبيعي مثلما كان لكل الثقافات منذ القدم مثل هذه القوة.

واستطرد د. محمد برّادة حول علاقة التخيل بالمتخيل، فقال إن المتخيل ليس فقط كمفهوم لما نتخيله وكقيمة اجتماعية: ماذا يحتوي عليه المتخيل في العلاقة بالهوية والوطن والمجتمع والصراع السياسي؟ وعلى هذا الأساس بحث د. محمد برّادة في الورقة المقدمة عن كيفية إنتاج النصوص -التي تمت قراءتها- لمتخيل مغاير، وما يشتمل عليه هذا المتخيل من قيم، وليس التدليل على رائعة الرواية في تحليل المجتمع، حيث أصبح شبه بديهي، وقال إن الأساس النظري للورقة يعتمد عل نوع من التحليل السياسي الإيكولوجي، وهذا ما لا يتفق معه.

وعقبت د. سامية محرز بأنها رأت أن استخدامها لأندرسون يمكنها من طرح فهمها لكلمة الوطن، في نطاق أوسع من الكيان السياسي المحدد، وذلك لا يعني أنها تنفي وجوده خارج النص، ثم أكدت د. سامية أن الوطن يتجلى داخل القص على مستويات أخرى يجب أن نبحث عنها، وأعطت مثلا حوارا في رواية أهداف سويف «عين الشمس» عن باكو بسكويت «أرابيسكو»، والبسكويت الأرابيسكو بالنسبة للقارئ المصرى علاقة مع الوطن المتخيل، ودلالة لهذه الجماعة التي تتخيل نفسها، فكل دقيقة في النص الأدبي يمكن قراءتها، إذا أردنا تعميم وتوسيع المجال أمام كل هذه الكتابات النسائية بالذات التي أغلق الباب أمامها للمشاركة في هذا التخيل من منطلق أنها ذاتية، شخصية وغير مسلحة، هذا الذي أبحث عنه، أن أفتح الباب أمام كم هائل من الكتابات قد لا تكون في تقديرنا السياسي المحدود وطنية.

أما عن أندرسون ولماذا لا يستخدم كلمة مجتمع، ويستخدم كلمة وطن، فهو في الحقيقة لا يستخدم كلمة وطن مباشرة، وكتابه اسمه «الجماعة المتخيلة»، وبمعنى آخر بالنسبة إليه هو الوطن، وأنا أريد أن أستغل هذه القراءة للمجتمع المتخيل لصالح الروائية العربية.

لطيفة الزيات الناقدة

بدأ د. سيد البحراوي حديثه عن ورقة أ. سيزا قاسم «عن كتاب نجيب محفوظ بين الصورة والمثال» بتحيتها، حيث سدت ثغرة، كانت مسئوليته الشخصية باعتباره منسق الندوة، وهي أن يفرد محورا مستقلا للحديث عن لطيفة الزيات كناقدة. ثم اقترح د. سيد البحراوي مجموعة من التساؤلات أو العناصر المفيدة في توسيع النقاش حول هذا الموضوع. فتساءل عن التكوين الفكري للطيفة الزيات كناقدة، وكيفية تأثرها بدراستها في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة، حيث تهيمن مدرسة النقد الجديد في تلك الفترة. وثاني نقطة هي هل حدث تأليف بالمعنى الماركسي بين مقولات النقد الجديد والمقولات الماركسية في فكر لطيفة الزيات، أم ظل هناك قدر من التناقض؟ وهل أدى ذلك لأن تصبح لطيفة الزيات ناقدة ماركسية أو مادية جدلية، أم أنها ظلت مثالية رغم بعض الأسس النقدية الماركسية التي استخدمتها؟ وهل صحيح أن النقد الجديد ظل مجرد مجموعة من الأدوات الإجرائية في نقد لطيفة الزيات، أم أنه تغلغل ليصبح طرفا أساسيا يلون المقولات الماركسية؟ وإلى أي مدى انعكس ذلك على فنية لطيفة الزيات في الإبداع؟

وعلقت د. رضوى عاشور على ما ذكر في ورقة أ. سيزا قاسم حول تأثر النقد عند لطيفة الزيات بالمدرسة الأنجلوسكسونية، وبالتحديد مدرسة النقد الجديد، فقالت إن لطيفة، وإن كان لها خلفية سياسية مناقضة لهذه المدرسة، إلا أنها أفادت من الأدوات التي قدمتها، ومكنتها من أن تقرأ النص عن قرب، أي تقدم قراءة دقيقة للنص الأدبي. وفي مرحلة لاحقة أصبح النقد التحليلي والقراءة الدقيقة في النص جزءا من نظرة نقدية أشمل حاولت لطيفة الزيات أن تصل بينها وبين نقاد المدرسة الماركسية تحديدا، وهكذا نجد هذين الرافدين في أعمال لطيفة الزيات النقدية.

وبخصوص ما قالته أ. سيزا قاسم حول النقد الأوتوبيوجرافي عند لطيفة الزيات، أوضحت د. رضوى عاشور أن الناقد إذا كان أمامه عدد من النصوص، ومن بينها سيرة ذاتية، وتعامل مع السيرة الذاتية كنص أدبي، يقرأ النصوص ويكتشف بنية محددة لعدد منها، تبدأ في نقطة وتتطور وتنتهي بشكل محدد، ويكتشف عددا من الشخصيات التي وإن اختلفت مواقعها فإنها تمر بنفس الأزمة الأساسية الواحدة، في هذه الحالة يمكن له كناقد للنص أن يكون الارتباطات دون أن يصبح ناقدا بيوجرافيا بالمعنى الذي

انتقده النقاد الجدد، وانتقدته أيضا لطيفة الزيات.

وعقبت د. لطيفة الزيات على هذا الحوار بأنها لا تهتم في النقد بأية نظرية أيا كانت، وأنها تعتقد أن مهمة الناقد أن يقدم نصا أحبه واكتشف فيه نواحي تطور ونواحي جمال، وأن يوصل قدرته على اكتشاف هذا الجمال للقارئ وأن يعطيه المفاتيح الحسية. وأنها كناقدة محصورة جدا في النقد التطبيقي وليس عندها نظريات. وهذا لا يعني أنها لم تتأثر بمدرسة النقد الجديد، فلقد تأثرت من حيث الأدوات التحليلية، وتعلمت كيف تمسك بالنص وتحلله ولم تتأثر بخلفيتهم الفكرية أبدا.

وقالت د. لطيفة الزيات إنها تأثرت بالنقد الماركسي بالطبع إلى حد ما، ولكن لم تتعمق فيه العمق الكافي الذي يلزم بهذا، ويملي عليها ذاك أو تلك. وأن مهمتها محصورة في أن توصل شعورها بالجمال في نص معين إلى القارئ وإشراكه في هذا الجمال.

وقدمت د. فريال غزول تساؤلا حول السبب في أن لطيفة الزيات لم تأخذ حقها في التعريف بأعمالها النقدية. وتساءلت هل السبب يرجع إلى أن ما كتبته نقد تطبيقي، وأن ما يلفت الانتباه هو النقد النظري، أم أن السبب هو أن لطيفة لم تبحث عن مؤسسة ولم تلمع نفسها؟

وأضافت د. أمينة رشيد ما يمكن أن يضيء الإجابة عن تساؤلات د. فريال غزول، بأن أوضحت أن النقد الأدبي في مصر وفي الوطن العربي خضع لأيديولوجيات ومبادئ لها أولويات أخرى، أي لابد لمن يقدم نصا جيدا أن يقول بنيوية وكذا وكذا. وهذا النقد سيطر على الساحة الأدبية. وللأسف فأنا لا أقدم نصا لكي أقول فلان وعلان، بل أنا أقدم نصا لأني أفهم نصا وأستعمل الأدوات التي يتيحها لي النقد على ساحته العالمية وإمكانية استخدامه في الوطن. وكما تعتقد د. أمينة فإن هذا سبب أساسي ليس في تهميش نقد لطيفة الزيات بالذات، ولكن جزء كامل من النقد العربي.

وكان تعقيب أ. سيزا قاسم على هذه النقطة هو أن لطيفة الزيات تتوجه بخطابها النقدي للقارئ العادي أولا ثم للمتخصصين. وأن المصطلح الذي تستخدمه واضح وشفاف إلى أقصى درجة، وثابت على مدى أربعين سنة، وقد اختارته لنفسها، ويعبر عما تريد قوله ويصل إلى قارئها بالضبط. هي إذن تريد أن تشارك القارئ المحب للأدب وليس المتخصص والمحب للحياة، لأنهما بالنسبة إليها -الأدب والحياة- شيء واحد.

وكان تعليق د. محمد برّادة عن الثابت والمتحول، أو البحث عن البنية الشاملة، كما جاءت في ورقة سيزا قاسم، بتوضيح أنه إذا رجعنا إلى تاريخ مصطلح الأدب وجدنا أن الأدب يقول أشياء مهمة بطريقة غير مهمة، فلماذا إذن نبحث عن البنية الشاملة؟ لماذا نصر على أن نسجن الكاتب في بنية شاملة يصدر عنها. والمطلوب أن لا يسجن بالكتابة، وأن يظل زئبقيا يستطيع أن يساير بقية الخطابات.

رابعا- إضاءات حول أعمال لطيفة الزيات

«صاحب البيت»

تساءل د. سيد البحراوي حول المنهج الذي تبناه الأستاذ جمال باروت في تحليل النص، وأفاد بأنه يرى أنه استخدم المنهج البنيوي. وكان سؤاله حول هذا هو: إلى أي مدى أخضعنا النص لأيديولوجية المنهج البنيوي؟ بمعنى أن التحليل قد ركز على علاقة التعارض بين الشخصية والشخصية المضادة، أقول التعارض وليس التناقض الذي أدى من وجهة نظر الناقد إلى نوع من الانتصار من قبل الكاتبة لقيم الحرية والاختلاف في مواجهة الآخر- وهو رفيق.

ويرى د. سيد البحراوي أن هذا لا يتفق مع رؤية الكاتبة. ويدلل على ذلك بنهاية الرواية، حيث تخسر سامية أزمتها الداخلية وتحطم البيت القديم وتعود إلى الالتحام برفيق ومحمد، وبالتالي فما يبدو هنا هو التآلف بالمعنى الماركسي وليس التعارض. ومن هذا استنتج د. سيد البحراوي أن الرواية في حاجة إلى القراءة من منظور مختلف عن المنظور البنيوي، حتى لا نقع في أيديولوجية البنيوية.

وتناول أ. جمال باروت هذا التساؤل في تعقيبه، فقال إننا إذا تجاهلنا شخصية لطيفة الزيات وما نعرفه عنها وتوجهنا إلى النص ذاته، ففي إطار كافة علاقاته، سنجد أن محاولة قتل صاحب البيت كانت عملية تنمو في إطار إشكالية سامية، وليست في إطار إشكالية بناء البيت الجديد. بمعنى أن في البيت الجديد روح رفيق ومحمد أيضا، وسامية تتملك زوجها محمد في علاقة سلطة أيضا. فصاحب البيت في إطار رؤية الشخصية للعالم، وهذا ما يمكن أن نستخرجه تأويلا، هو في صورة السلطة، وهذه الصورة تتكامل مع صورة المخبر، فسامية تعود إلى المخبأ السري لتخوفها من مسألة الإخبار عنها، فهذا عنصر السلطة.

وأضاف أ. جمال باروت أن عنصر السلطة في الرواية هو عنصر متدرج ومتعدد ويأخذ أشكالا عدة، فالكاتبة لا تبدأ بالمعنى الكلاسيكي البحت لعودة الصراع بين العاطفة والواجب، ثم تنتقل إلى مواجهة السلطة. ويرى أ. جمال باروت أن شخصية سامية هي

شخصية حوارية مركبة، وهي امرأة متعددة الهوية، وأن عملية صاحب البيت هي محاولة لأن تكون في اتساق مع نفسها، ويسمى ذلك إشكالية الانتماء إذا جاز التعبير. وهو انتماء، بقدر ما له علاقة بنظام التناقض الداخلي لسامية في مواجهة السلطة.

وعن موضوع المنهج البنيوي لم ينكر أ. جمال باروت استخدامه له، وهو يرى أن البنيوية هي صاحبة التجربة الاختبارية. ولكنه أضاف أنه لا يعرف استخدامها وليس قادرا على ذلك نفسيا أو عمليا. واعترف أنه وظف المصطلح البنيوي بشكل ملتبس وناقص. ثم استدرك موضحا أن لعبة تقنية الوقوف باللغة تحاول أن تسبغ الاتساق، وأن البنيوية من ناحية المفاهيم الإجرائية تقدم خبرة ثرية في عملية قراءة النص.

وحول ما قدمه تحليل الرواية من ناحية الشكل المستخدم، فقد ذكرت د. فريال غزول أن أ. جمال باروت تكلم عن التشكيل الكلاسيكي في «صاحب البيت»، وهذا لا يفسر الانتقال من التعامل الواقعي أو الأسلوب الواقعي في الرواية إلى ما هو فانتازي في نهاية العمل.

وكان رأي د. محمد برّادة في هذه النقطة إلى جانب أ. جمال باروت، فهو يرى أن «صاحب البيت» تختلف عن «أوراق شخصية»، حيث تقترب الأولى من الشكل الكلاسيكي. وأضاف أنه إذا كان هناك رواية جديدة من حيث هي مخالفة في شكلها للأشكال الماضية، فإن هناك نصوصا يجب أن تظل بهذا الشكل، وهذه تجربة الكاتب. وبهذا المنطق يمكننا أن نجد في كتابة نجيب محفوظ كل الأشكال – بصرف النظر عن تفاصيل ذلك. وأضاف د. برّادة أنه يتفق مع د. فريال غزول في أن النهاية كانت تستحق تحليلا آخر، يمكن أن نجيب به عن سبب انفجار العنف في النهاية بهذا الشكل. وحتى بالنسبة لشخصية رفيق – هذه الشخصية المتمازجة– كان هناك حاجة إلى مزيد من التحليل.

وكان تعقيب أ. جمال باروت على هذه النقطة أن أوضح أن الغرائبي يمكن اعتباره أحد أساسيات التماسّ في «صاحب البيت»، لكنه مجرد بعد من الأبعاد. هذا البعد يتم عبر الراوي الخلفي من ناحية الشكل، وهذا الراوي الذي يمثل ذاتا ثانية للكاتب، ويبدأ بعرض طاسة الخضة ووصفها بمجموعة الأسماء المقدسة. كما أن النظام السريالي الرمزي يتصل أيضا بشكل البيت. ولكن المتناقض أو المتضاد، وهو البيت القديم والمآذن، فذلك يمكن أن يكون في مستوى آخر من الحديث، وهو ما وصفه الناقد بطبقة السرد الثانية المتصلة بشخصية سامية. وأضاف أ. جمال باروت أن العمل بسبب ثرائه وقدرته على اللعب الزمني وعلى الخروج بنهاية مفتوحة وملتبسة، قد أثار الكثير من الملاحظات.

وأشارت د. رضوى عاشور بخصوص «صاحب البيت» إلى أن هناك عنصرا يبدو واضحا، ويمكن أن يكتشفه الباحث أو القارئ المدقق، وهو الالتباس في النص. وترى د. رضوى أن هذا العنصر هو عنصر ثراء في النص، فكلما قرأته تشعر بهذا الالتباس، فيبدو في الأجزاء الأولى من العمل أن الكاتبة التي وراء الرواية والراوية –الاثنتين معا– قريبتان من سامية، ثم يكتشف القارئ في النصف الثاني موقفا مغايرا. وترى د. رضوى أن هذا العنصر في العمل يحتاج إلى مجهود النقاد لكشفه وتحليله، ثم أشارت د. رضوى أيضا إلى سرعة إيقاع النص، حيث يبدأ القارئ العمل ويلهث ليكتشف أنه انتهى. وقالت د. رضوى إنها ترى أن هذا العنصر أيضا يحتاج إلى مزيد من التركيز عليه.

وعقب أ. جمال باروت على ذلك بأن عنصر سرعة الإيقاع وارد في النص الذي قدمه في الندوة، والذي اختزله في العرض الذي قام به، حيث رأى أنه موضوع شديد التقنية. وأضاف أن النص الذي قام باختياره للطيفة الزيات نص جميل ولا يستطيع المرء أن يقول كل ما يريده عنه دفعة واحدة، وأن كل الملاحظات التي ذكرت تغني المداخلة التي قدمها وتصحح ما جاء فيها.

«الباب المفتوح»

كانت ملاحظة د. محمد برّادة حول ورقة الأستاذ عبد الرزاق عيد «الباب المفتوح النور ينبعث من الداخل» هي أن القراءة بنيوية، بمعنى أنه حاول البحث عن دلالات أساسية ثم قام بتفسير امتدادها. وبناء على ما تطرحه الرواية من ناحية علاقة البطلة بالذات، فإن استخدام النموذج العلمي عند «جريماس» لم يكن مبررا. وأوضح د. محمد برّادة أنه يرى أن نفس المأزق المنهجي موجود عند كل من جريماس وجولدمان. فإذا كان جولدمان يقول بأن نبدأ بالبحث عن دلالة الأساسي، وعلى امتداد الأساسي نتطرق إلى الرؤية للعالم، فإن جريماس يقول بأن نبدأ بالبنية السطحية وننتقل إلى البنية العميقة. ولكن لكي نصل إلى البنية السطحية في الحقيقة نقرأ النص أساسا ليبني لنا من المرسل إليه خطابه، ومن الذي يتوجه إليه، ومن المساعد. وعلى هذا لا يظن د. برّادة أن استخدام هذا النموذج يضيف شيئا، بل يعتقد أنه على العكس كان الباحث أكثر انسجاما في تطبيقه للبنية كما جاءت في النص.

وعقب أ. عبد الرزاق عيد على هذا بأن حدد أن هناك مشكلة في وسط النص، وهي أنه يمس العلاقة بالسيرة، وأنه عندما يمارس النقد يعنيه في المقام الأول النقد من منظور السوسيوتاريخي الدلالي، وعندما يجد أن البنيوية التكوينية تسعفه في إدارة هذا النقد يستخدمها. وعلى هذا، فنظرا للانشغال الحضاري والثقافي والتاريخي فإن البنيوية أو البنيوية التكوينية أو... إلخ، يعتبرها

الناقد مكونات النص لكيلا تكون قراءة النص إسقاطا.

وأوضح أ. عبد الرزاق أنه لا يعتقد أن البنيوية لها أيديولوجية، وإن كانت في المحصلة كممارسة منهجية تقنية لابد أن يكون لها موقف أيديولوجي، ولكن جماعة البنيوية في الأصل لا يطمحون إلى تأسيس فلسفة، وهذا كلام ديستوفسكي. ثم أكد أنه يصدق ديستوفسكي وسوف يستخدم أدواته في كشف ما يثق به.

«الرجل الذي عرف تهمته»

وبخصوص ورقة أ. صالح سليمان «دراسة تطبيقية في الرجل الذي عرف تهمته»، عبر أ. بهاء طاهر عن شعوره بحساسية تجاه أي كلام عن حقوق الإنسان، وأوضح أنه مستعد لأن يتنازل عن جميع حقوقه الإنسانية، في مقابل أن يسترد الوطن استقلاله وحريته. وهذا طبعا لا يعني أنه لا يدرك أن ليس هناك حرية للوطن دون حرية الأفراد، ولكن المسألة تتوقف على: أيّ نوع من أنواع الحرية نعنيه؟ فهناك درجات متعددة من الحريات والأولويات. ويرى أ. بهاء طاهر أننا نعطي أهمية للحرية المدنية ونغفل الحريات الأخرى التي يعد تكاملها الأساس الأول لوجود أية حرية حقيقية، مثل حرية الأطفال في الحصول على طعام، حرية المجتمع في أن يعيش حرا بلا تبعية أو هيمنة لأفكار مفروضة عليه. والحديث يجب أن يبدأ بالمجتمع، ثم تأتي بعد ذلك الحريات الفردية والحريات المدنية. ثم قال أ. بهاء طاهر إنه مع احترامه الشديد لكل ما قيل عن الأنا الأعلى وعن الحريات المدنية، إلا أنه يرى أن هناك خللا في ترتيب الأولويات.

وكان تعليق أ. صالح سليمان على ذلك هو أن النص الذي قام بقراءته يؤكد بشكل واضح وحدة حقوق الإنسان بين الأفراد والمجتمع، وأن القراءة كان محكومة بالنص، فلا يمكن ذكر حقوق أخرى غير موجودة في النص.

«على ضوء الشموع»

القراءة التي قامت بها د. أمينة رشيد «الزمن التاريخي والزمن القصصي عند لطيفة الزيات في قصة على ضوء الشموع» وبحدة أوحت للدكتور محمد برّادة بالاستفادة مما ذكرته د. أمينة رشيد عن مسألة المحكي والزمن «لفون بيكير». وكما يعتقد د. برّادة فإن أي شيء حتى التاريخ -باعتبار أن هناك تاريخا مسلسلا- لابد أن يمر عبر التخيل. وهذا يغير محتوى التاريخ، فنصبح أمام تواريخ عدة لا تاريخا واحدا، تاريخ الأحداث وتاريخ اليوم وتاريخ الميلاد... إلخ .

وقد أحس د. محمد برّادة من القصة القصيرة التي تمت قراءتها، بأن مسألة التعبير عن الزمن لا تقتصر فقط على الرواية، فقد ذكرت نصوص قصصية إلى جانب هذه القصة مثل «البحث عن عنوان» لإبراهيم أصلان وغيرها، وهي قصص لها بالفعل الزمنية، وليس الزمن المطلق، ولكن الزمن الذي يأخذ دائما معنى فلسفيا. وتساءل د. برّادة: هل يمكن أن نستخدم الزمنية؟

وعقبت د. أمينة رشيد على ذلك بأن أوضحت أنها تتفق مع د. محمد برّادة في إمكانية دراسة الجدل بين الزمن والوقت، ولدراسة موضوع جدلية القصة في نصوص غير نص لطيفة الزيات. كما قالت د. أمينة رشيد إن هذا سيكون ضمن كتاب تنتهي منه في هذه الفترة عن «تطبيع الزمن في الرواية الحديثة». وترى د. أمينة رشيد أن موضوع الزمن الآخر في النص هو موضوع أساسي، ولكنه ليس زمنا آخر، فهو متصل بالزمن الخارجي. وأدب لطيفة الزيات بشكل عام، كما أوضحت د. أمينة، يخدم هذا الصراع، والاحتياج إلى زمن آخر موجود في الأسطورة وزمن الواقع المغاير، وزمن الواقع الذي يتغير، كل هذه الأزمنة موجودة. وقالت د. أمينة أيضا إنها تنوي عمل دراسة شاملة في هذا الصدد.

قائمة المحتويات

القسم الثاني: لطيفة الزيات وسياسة الكتابة

أولا: دراسات عامة

ثانيا: دراسات عن أعمال لطيفة الزيات

القسم الثالث: المناقشات

شكر وتقدير

يشكر الناشران السيدات اللواتي ساهمن بدعم عقد الندوة وإنجاز هذا الكتاب

حنان الشيخ / حسناء مكداشي / لمى عمر العقاد / نجلاء حماده

رقم الإيداع ٩٦/٧٧٥٦
الترقيم الدولي I.S.B.N.
977-5563-08-9

طبع بمطابع انترناشيونال برس ت : ٣٤٧٤٢٥٩

حكاية / الباب المفتوح

بحنان بالغ قالت لطيفة الزيات: أخاف على نصر حامد أبو زيد، كان ذلك يوم أن صرخ أصدقاؤه للوقوف معه وزايد البعض. يداها تلامستا بود صادق وحنون كأنها تحتضن نصر. وكان هذا بابا انفتح لأدخل عالم لطيفة الزيات.
ذهبنا حسناء مكداشي وأنا لنتنفس شخصية لطيفة حتى نستطيع إخراج هذا الكتاب. أرضية حمراء طوبية وأوراق زهور بنفسجية تتدرج، تتزاوج، تتلامس وتتعانق معا وأقول لحسناء انظري لوحة فنية على مدخل بيت لطيفة الزيات. صعدنا السلم لنرى قطة رمادية على سقف تنتظر. واحتضنتنا لطيفة لساعات وكان هذا الإخراج وهذا الغلاف.

عدلي رزق الله

